

LOS OJOS DE LA PIEL LA ARQUITECTURA Y LOS SENTIDOS JUHANI PALLASMAA



Copyright © 2014, Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

GG

Pallasmaa, Juhani. Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos (2a. ed.). Madrid: Gustavo Gili, 2014.
ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioeksp/detail.action?docID=3221133>.
Created from biblioeksp on 2019-03-13 07:09:45.

SEGUNDA EDICIÓN AMPLIADA

Editorial Gustavo Gili, SL

Roselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

LOS OJOS DE LA PIEL LA ARQUITECTURA Y LOS SENTIDOS JUHANI PALLASMAA

TRADUCCIÓN DE MOISÉS PUENTE Y CARLES MURO

Copyright © 2014. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

GG[®]

Pallasmaa, Juhani. Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos (2a. ed.). Editorial Gustavo Gili, 2014.
ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioeksp/detail.action?docID=3221133>.
Created from biblioeksp on 2019-03-13 07:09:45.

SEGUNDA EDICIÓN AMPLIADA

Título original: *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, tercera edición publicada por Wiley-Academy, Chichester (West Sussex) en 2012.

Imagen de la cubierta: Caravaggio, *La incredulidad de santo Tomás*, 1601-1602. (detalle). Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/fotografía: Hans Bach.

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

La responsabilidad sobre la precisión de la traducción reside únicamente en la Editorial Gustavo Gili, y no es responsabilidad de John Wiley & Sons Limited.

© de la traducción: Moisés Puente (textos de Steven Holl y Juhani Pallasmaa) y Carles Muro (texto de Peter MacKeith)

© John Wiley & Sons, 2012. Todos los derechos reservados.

y para la edición castellana:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2014

ISBN: 978-84-252-2627-4 (PDF digital)
www.ggili.com

ÍNDICE

Prólogo

Hielo fino. Steven Holl	7
-------------------------	---

Introducción a la segunda edición

Tocar el mundo. Juhani Pallasmaa	11
----------------------------------	----

Parte primera

Visión y conocimiento	19
Crítica al ocularcentrismo	23
El ojo narcisista y nihilista	26
Espacio oral <i>versus</i> espacio visual	28
Arquitectura retiniana y la pérdida de la plasticidad	30
Una arquitectura de imágenes visuales	34
Materialidad y tiempo	37
El rechazo de la ventana de Alberti	39
Una nueva visión y el equilibrio sensorial	40

Parte segunda

El cuerpo en el centro	49
Experiencia multisensorial	52
El significado de la sombra	57
Intimidación acústica	59
Silencio, tiempo y soledad	63
Espacios del olfato	64
La forma del tacto	68
El sabor de la piedra	70
Imágenes de músculo y hueso	72
Imágenes de acción	74
Identificación corporal	76
Mímesis del cuerpo	77
Espacios de memoria e imaginación	78
Una arquitectura de los sentidos	81
El cometido de la arquitectura	82

Una manija y un apretón de manos

Una introducción a Juhani Pallasmaa y a su obra	89
Peter MacKeith	

Índice de nombres	125
Créditos de las ilustraciones	127

PRÓLOGO

HIELO FINO. Steven Holl

Cuando me senté a escribir estas líneas en la lluviosa Nueva York, pensé en la nieve nueva recién caída en Helsinki y el hielo fino temprano, y recordé historias del frío invierno en Finlandia, donde cada año se improvisan carreteras como atajos que cruzan por el hielo grueso de los lagos del norte. Meses más tarde, cuando el grosor del hielo haya disminuido, alguien se arriesgará a cruzar el lago en coche y a hundirse. Me imagino una última visión de las grietas en el hielo blanco que se resquebraja y el agua helada negra emergiendo dentro del coche que se hunde. Finlandia es de una belleza trágica y misteriosa.

Juhani Pallasmaa y yo comenzamos a compartir ideas sobre la fenomenología en arquitectura durante mi primera visita a Finlandia con motivo del V Simposio Alvar Aalto celebrado en Jyväskylä, en agosto de 1991.

En octubre de 1992 nos volvimos a ver en Helsinki, donde yo me encontraba trabajando en el concurso del Museo de Arte Contemporáneo. Recuerdo una conversación sobre los escritos de Maurice Merleau-Ponty, sobre cómo podrían interpretarse o dirigirse hacia la secuencia espacial, la textura, el material y la luz, experimentados en la arquitectura. Recuerdo que esta conversación tuvo lugar comiendo a cubierto en un enorme barco de madera anclado en el puerto de Helsinki. El vapor salía en volutas de un plato de sopa de verduras, mientras el barco se mecía ligeramente en las aguas del puerto parcialmente congeladas.

He experimentado la arquitectura de Juhani Pallasmaa, desde sus maravillosas ampliaciones del museo de Rovaniemi hasta su casa de madera de verano situada en un extraordinario islote rocoso del archipiélago de Turku, al sudoeste del país. El sonido y el olor de estos espacios y cómo se sienten tienen el mismo peso que el aspecto de las cosas. Pallasmaa no es solo un teórico; es un arquitecto brillante con una perspicacia fenomenológica. Practica

la inanalizable arquitectura de los sentidos cuyas propiedades fenomenológicas concreta en sus escritos, que tienden hacia una filosofía de la arquitectura.

Por invitación de Toshio Nakamura, en 1993 trabajamos junto a Alberto Pérez-Gómez en la producción del libro *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*.¹ Algunos años más tarde, la editorial, *a+u*, decidió reeditar este librito pues creía probado que sus argumentos eran importantes para otros arquitectos.

Los ojos de la piel de Juhani Pallasmaa, un libro que nace de *Questions of Perception*, es un argumento más claro y ajustado en favor de las decisivas dimensiones fenomenológicas de la experiencia humana en arquitectura. Desde que en 1959 el arquitecto danés Steen Eiler Rasmussen escribiera *La experiencia de la arquitectura*,² no ha habido un texto tan claro y conciso que pueda servir a estudiantes y arquitectos en esta época crítica para el desarrollo de la arquitectura del siglo *xxi*.

El libro que Merleau-Ponty estaba escribiendo cuando murió, *Lo visible y lo invisible*, contiene un capítulo asombroso: “El entrelazo – El quiasmo” (de hecho, este fue el origen del lema que puse al proyecto de concurso de 1992 para el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki; se cambió *chiasma* [quiasmo] por *kiasma*, porque en finlandés no existe la ‘c’). En el capítulo “Horizonte de las cosas”, Merleau-Ponty escribió: “No más que el cielo y la tierra, el horizonte es una colección de cosas que se mantienen unidas, o un nombre de clase, o una posibilidad lógica de concepción, un ser por porosidad, por preñez, o por generalidad”.³

En la segunda década del siglo *xxi* estas ideas van más allá del horizonte y “bajo la piel”. Los bienes de consumo lanzados en todo el mundo mediante las técnicas hiperbólicas de la publicidad sirven para reemplazar nuestras conciencias y difuminar nuestra capacidad reflexiva. En arquitectura, la aplicación actual de nuevas técnicas supercargadas digitalmente se unen a la hipérbole. En este ruidoso fondo, la obra de Pallasmaa evoca soledad reflexiva y resuelve lo que en su día él denominó “la arquitectura del silencio”. Instaré a mis alumnos a que lean esta obra y a que reflexionen so-

bre el “ruido de fondo”. Hoy en día “la profundidad de nuestro ser” pisa hielo fino.

¹ *a+u. Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* (número especial sobre la obra de Steven Holl), julio de 1994 (parte de los textos de esta publicación están traducidos en: Holl, Steven, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011).

² Rasmussen, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1959 (versión castellana: *La experiencia de la arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000).

³ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible: suivi de notes de travail*, Éditions Gallimard, París, 1964 (versión castellana: *Lo visible y lo invisible, seguido de notas de trabajo*, Seix Barral, Barcelona, 1970).

INTRODUCCIÓN A LA SEGUNDA EDICIÓN

TOCAR EL MUNDO

Juhani Pallasmaa

Mi librito *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos* se publicó por primera vez en 1996 en la colección Polemics de la editorial Academy Editions de Londres. Los editores de la colección me invitaron a que escribiera un extenso ensayo de 32 páginas sobre un tema que encontré pertinente en el discurso arquitectónico de la época.

La segunda parte del manuscrito tomó sus ideas básicas de un ensayo titulado “An Architecture of the Seven Senses” [“Una arquitectura de los siete sentidos”] y publicado en un número especial de la revista *a+u. Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* (julio de 1994), dedicado a la obra de Steven Holl y que también incluía ensayos del propio Holl y de Alberto Pérez-Gómez. Una conferencia posterior, impartida en un seminario sobre fenomenología arquitectónica en la Real Academia Danesa de Bellas Artes de Copenhague en junio de 1995, donde presentamos ponencias los tres autores de *Questions of Perception*, suministró las referencias y los argumentos básicos de la primera parte.

Para mi sorpresa, el modesto libro tuvo una muy buena acogida y se convirtió en una lectura necesaria en los cursos de teoría de la arquitectura de numerosas escuelas de arquitectura de todo el mundo.

En un principio, el polémico ensayo se basaba en experiencias, opiniones y especulaciones personales. Me había preocupado cada vez más por cómo el predominio de la vista, y la supresión del resto de los sentidos, había influido en la forma de pensar, enseñar y hacer crítica de la arquitectura, y por cómo, consecuentemente, las cualidades sensoriales y sensoriales habían desaparecido de la arquitectura.

Durante los años que han pasado desde que escribí el libro, el interés por la trascendencia de los sentidos ha crecido significativamente, tanto en el ámbito filosófico como en términos de la ex-

perencia, del hacer y del enseñar arquitectura. Se han fortalecido y confirmado mis suposiciones sobre el papel del cuerpo como lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia, y sobre la importancia de los sentidos en la articulación, el almacenamiento y el procesamiento de las respuestas e ideas sensoriales. En particular, las investigaciones filosóficas sobre la corporeidad humana y las recientes investigaciones neurológicas han proporcionado apoyo a mis conjeturas.

Al escoger el título *Los ojos de la piel* quería expresar la importancia del sentido del tacto para nuestra experiencia y nuestra comprensión del mundo, pero también pretendía crear una especie de cortocircuito conceptual entre el sentido dominante de la vista y la reprimida modalidad sensorial del tacto. Más tarde aprendí que nuestra piel es capaz de distinguir una serie de colores; de hecho, vemos a través de la piel.¹

La importancia del sentido del tacto en la vida humana se ha hecho cada vez más manifiesta. La opinión del antropólogo Ashley Montagu, basada en pruebas médicas, confirma la primacía del mundo háptico:

“[La piel] es el más antiguo y sensible de nuestros órganos, nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz [...]. Incluso la transparente córnea del ojo está recubierta por una capa de piel modificada [...]. El tacto es el padre de nuestros ojos, orejas, narices y bocas. Es el sentido que pasó a diferenciarse en los demás, un hecho que parece reconocerse en la antiquísima valoración del tacto como ‘la madre de todos los sentidos.’”²

El tacto es la modalidad sensorial que integra nuestra experiencia del mundo con la de nosotros mismos. Incluso las percepciones visuales se funden e integran en el continuum háptico del yo; mi cuerpo me recuerda quién soy y en qué posición estoy en el mundo. Mi cuerpo es realmente el ombligo de mi mundo, no en el sentido del punto de vista de la perspectiva central, sino como el verdadero lugar de referencia, memoria, imaginación e integración. Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y to-

das las experiencias sensoriales son modos del tocar y, por tanto, están relacionados con el tacto. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente.

Es evidente que la arquitectura “enriquecedora”¹³ tiene que dirigir todos los sentidos simultáneamente y ayudar a fundir la imagen del yo con nuestra experiencia del mundo. El fundamental cometido mental de los edificios es el alojamiento y la integración; ellos proyectan nuestras medidas humanas y el sentido de orden en un espacio natural inmensurable y sin propósito. La arquitectura no nos hace vivir en mundos de mera invención y fantasía; articula las experiencias del ser-en-el-mundo y fortalece nuestro sentido de realidad y del yo.

El sentido del yo, fortalecido por el arte y la arquitectura, también nos permite dedicarnos plenamente a las dimensiones mentales del sueño, de la imaginación y del deseo. Los edificios y las ciudades proporcionan el horizonte para entender y confrontar la condición humana existencial. En lugar de crear meros objetos de seducción visual, la arquitectura relaciona, media y proyecta significados. El significado primordial de un edificio cualquiera está más allá de la arquitectura; vuelve nuestra conciencia hacia el mundo y hacia nuestro propio sentido del yo y del ser. La arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales. De hecho, esta es la gran función de todo arte significativo.

En la experiencia del arte tiene lugar un peculiar intercambio; yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su atmósfera, que atrae y emancipa mis percepciones y mis pensamientos. Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes retinianas aisladas, sino en su esencia material, corpórea y espiritual plena e integrada. Ofrece formas y superficies placenteras moldeadas por el tacto del ojo y de otros sentidos, pero también incorpora e integra estructuras físicas y mentales que otorgan a nuestra experiencia existencial una coherencia y una trascendencia reforzadas.

En su trabajo creativo, tanto el artista como el artesano se involucran directamente con sus cuerpos y sus experiencias existenciales, más que centrarse en un problema externo y objetivado. Un arquitecto sabio trabaja con todo su cuerpo y sentido del yo. Al trabajar sobre un edificio o un objeto, el arquitecto simultáneamente se dedica a una perspectiva inversa, su propia imagen; o, más exactamente, su experiencia existencial. En el trabajo creativo tiene lugar una poderosa identificación y proyección; toda la constitución corporal y mental del hacedor se convierte en el emplazamiento de la obra. Ludwig Wittgenstein reconoce la interacción entre la obra filosófica y arquitectónica con la imagen del yo: “En realidad, trabajar en filosofía —como en muchos sentidos en arquitectura— no es más que trabajar sobre uno mismo, sobre la propia interpretación de uno mismo, sobre cómo ve uno las cosas”.⁴

Normalmente, el ordenador se considera una invención únicamente beneficiosa que libera la fantasía humana y que facilita un trabajo de proyecto eficiente. Me gustaría expresar mi seria preocupación al respecto, al menos en lo que se refiere al actual papel del ordenador en el proceso proyectual. Las imágenes por ordenador tienden a aplanar nuestras magníficas, multisensoriales, simultáneas y sincrónicas capacidades de imaginación al convertir el proceso de proyecto en una manipulación visual pasiva, un viaje retiniano. El ordenador crea una distancia entre el hacedor y el objeto, mientras que el dibujo a mano, así como trabajar con maquetas, colocan al proyectista en un contacto háptico con el objeto o espacio. En nuestra imaginación, el objeto se sujeta con la mano y se mantiene simultáneamente dentro de la cabeza, y nuestros cuerpos modelan la imagen figurada y proyectada físicamente. Estamos dentro y fuera del objeto al mismo tiempo. El trabajo creativo exige identificación, empatía y compasión corporales y mentales. Investigaciones recientes sobre las neuronas espejo proporcionan una base experimental para el entendimiento del complejo proceso de simulación corpórea.⁵

También ha despertado mi interés el papel que desempeña la visión periférica y desenfocada en nuestra experiencia vivida del

mundo, así como en nuestra experiencia de la interioridad de los espacios en los que vivimos. Un factor destacable en la experiencia de envolver la espacialidad, la interioridad y la hapticidad es la supresión deliberada de la visión nítida y enfocada. Este tema apenas ha entrado en el discurso teórico arquitectónico, puesto que la teoría arquitectónica continúa interesándose por la visión enfocada, la intencionalidad consciente y la representación en perspectiva. La esencia misma de la experiencia vivida está modulada por el imaginario háptico inconsciente y por la visión periférica desenfocada. La visión enfocada nos enfrenta con el mundo, mientras que la periférica nos envuelve en la carne del mundo. Además de la crítica a la hegemonía de la visión, necesitamos reconsiderar la esencia misma de la visión y la colaboración entre los diferentes reinos sensoriales.

Las fotografías de arquitectura son imágenes centralizadas de una *Gestalt* enfocada, mientras que la calidad de una realidad arquitectónica parece depender fundamentalmente de la naturaleza de la visión periférica que desarrolla el sujeto en el espacio. Un contexto boscoso y un espacio arquitectónico ricamente moldeado facilitan abundantes estímulos para la visión periférica, y estos escenarios nos centran en el espacio mismo. El campo perceptivo preconsciente que se experimenta fuera de la esfera de la visión enfocada parece ser existencialmente tan importante como la imagen enfocada. De hecho, existen pruebas médicas de que la visión periférica tiene más importancia en nuestro sistema perceptivo y mental.⁶

Estas observaciones sugieren que una de las razones por las que los escenarios arquitectónicos y urbanos de nuestro tiempo tienden a hacer que nos sintamos como unos forasteros, en comparación con el compromiso emocional contundente de los escenarios históricos y naturales, es su pobreza en el campo de la visión periférica. La percepción periférica inconsciente transforma la *Gestalt* retiniana en experiencias espaciales y corporales. La visión periférica nos integra en el espacio, mientras que la visión enfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores.

La teoría, la enseñanza y la práctica de la arquitectura se han dedicado principalmente a la forma. Sin embargo, tenemos una

asombrosa capacidad para percibir y captar de una manera inconsciente y periférica entidades y atmósferas complejas. Las características atmosféricas de los espacios, lugares y escenarios se captan antes de que se produzca cualquier observación consciente de los detalles. A pesar de la importancia obvia de la percepción atmosférica, esta se ha introducido con dificultad en el discurso arquitectónico. De nuevo, las investigaciones neurológicas sugieren que nuestros procesos de percepción y cognición avanzan desde la captación instantánea de entidades hacia la identificación de detalles, más que en sentido inverso.

Desde que escribí *Los ojos de la piel* hace más de quince años he ampliado mi análisis crítico acerca del abandono de la esencia corpórea de la percepción, la cognición y la consciencia en dos libros posteriores publicados por la editorial John Wiley & Sons y traducidos por la Editorial Gustavo Gili: *La mano que piensa. Sabiduría existencia y corporal en la arquitectura* (2009; edición española en 2012) y *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en arquitectura* (2011; edición española en 2014).

(Introducción revisada, Washington, 20 de septiembre de 2011)

¹ Turrell, James, “Plato’s Cave and Light Within”, en Heikkinen, Mikko (ed.), *Elephant and Butterfly: Permanence and Change in Architecture*, IX Simposio Alvar Aalto, Jyväskylä, 2003, pág. 144.

² Montagu, Ashley, *Touching: The Human Significance of the Skin*, Harper & Row, Nueva York, 1986, pág. 3 (versión castellana: *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas*, Paidós, Barcelona, 2004).

³ Un concepto de Johann Wolfgang von Goethe; véase: Montagu, Ashley, *op. cit.*, pág. 308.

⁴ Wittgenstein, Ludwig, MS 112 46: 14-10-1931, en Von Wright, G. H. (ed.), *Ludwig Wittgenstein – Culture and Value*, Blackwell Publishing, Oxford, 2002, pág. 24.

⁵ Véase, por ejemplo: Modell, Arnold H., *Imagination and the Meaningful Brain*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 2003; y Johnson, Mark, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 2007.

⁶ Véase: Ehrenzweig, Anton, *The Psychoanalysis of Artistic vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, Sheldon Press, Londres, 1975.

“Las manos quieren ver, los ojos quieren acariciar”¹

Johann Wolfgang von Goethe

“El bailarín tiene su oído en los dedos de los pies”²

Friedrich Nietzsche

“Si hubiera sido más fácil entender el cuerpo, nadie habría pensado que teníamos una mente”³

Richard Rorty

“El sabor de la manzana [...] está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente [...] la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física que suscita cada lectura”⁴

Jorge Luis Borges

“¿Qué otra cosa podría expresar el pintor o el poeta más que su encuentro con el mundo?”⁵

Maurice Merleau-Ponty

PARTE PRIMERA

Visión y conocimiento

En la cultura occidental, la vista ha sido considerada históricamente como el más noble de los sentidos y el propio pensamiento se ha considerado en términos visuales. Ya en la Grecia clásica, el pensamiento se basaba con seguridad en la vista y en la visibilidad. “Los ojos son testigos más exactos que los oídos”,⁶ escribía Heráclito en uno de sus fragmentos. Platón consideraba la vista como el mayor don del ser humano,⁷ e insistía en que los universales éticos deben ser accesibles al “ojo de la mente”.⁸ Asimismo, Aristóteles consideraba la vista como el más noble de los sentidos “porque aproxima más al intelecto en virtud de la inmaterialidad relativa de su saber”.⁹

Desde los griegos, siempre han abundado textos filosóficos con metáforas oculares, hasta el punto de que el conocimiento ha pasado a ser análogo a la visión clara y la luz metáfora de la verdad. Santo de Tomás Aquino incluso llegó a aplicar la idea de la visión a otros ámbitos sensoriales, así como a la cognición intelectual.

Peter Sloterdijk resume perfectamente el impacto del sentido de la vista en la filosofía: “Los ojos son el prototipo orgánico de la filosofía. Su enigma consiste en que no solo pueden ver, sino que son capaces de verse a sí mismos viendo. Esto les otorga una prominencia entre los órganos cognitivos del cuerpo. Una buena parte del pensamiento filosófico es en realidad únicamente ojo-reflexivo, ojo-dialéctico, se ve a sí mismo viendo”.¹⁰ En el Renacimiento se consideraba que los cinco sentidos formaban un sistema jerárquico, desde el sentido más elevado de la vista hasta el más bajo del tacto. El sistema renacentista de los sentidos estaba relacionado con la imagen del cuerpo cósmico; la visión guardaba correlación con el fuego y la luz, el oído con el aire, el olfato con el vapor, el gusto con el agua y el tacto con la tierra.¹¹

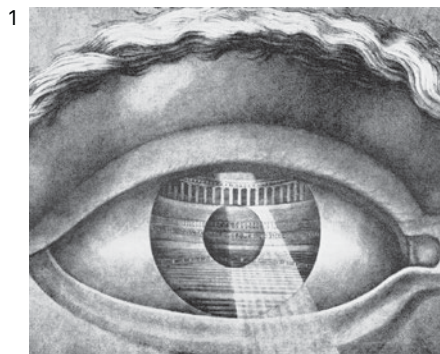
La invención de la representación en perspectiva hizo del ojo el punto central del mundo perceptivo, así como del concepto del yo. La propia representación en perspectiva se convirtió en una forma

simbólica que no solo describía, sino que también condicionaba la percepción.

No cabe duda de que nuestra cultura tecnológica ha ordenado y separado los sentidos aún con más claridad. La vista y el oído son ahora los sentidos socialmente privilegiados, mientras que se considera a los otros tres como restos sensoriales arcaicos con una función meramente privada y, normalmente, son suprimidos por el código de la cultura. Solo algunas sensaciones, como el disfrute olfativo de una comida o de la fragancia de las flores y las respuestas ante las temperaturas están legitimadas para acceder a la conciencia colectiva en nuestro código de cultura ocularcentrista y obsesivamente higiénico.

Muchos filósofos ya han observado el predominio de la vista sobre el resto de los sentidos, y la consecuente parcialidad en la cognición. Una recopilación de ensayos filosóficos titulada *Modernity and Hegemony of Vision*¹² expone que “comenzando por los antiguos griegos, la cultura occidental ha estado dominada por el paradigma ocularcentrista, una interpretación del conocimiento, la verdad y la realidad que se ha generado y centrado en la vista”.¹³ Este libro nos invita a reflexionar al analizar las “conexiones históricas entre visión y conocimiento, visión y ontología, visión y poder, y visión y ética”.¹⁴

A medida que los filósofos revelan el paradigma ocularcentrista de nuestra relación con el mundo y con nuestro concepto de conocimiento —el privilegio epistemológico de la vista—, también se torna importante estudiar críticamente el papel de la vista en relación con el resto de los sentidos a la hora de entender y poner en práctica el arte de la arquitectura. Como el resto de las artes, la arquitectura se enfrenta fundamentalmente a cuestiones de la existencia humana en el espacio y el tiempo, y expresa y refiere la existencia humana en el mundo. La arquitectura está profundamente comprometida con cuestiones metafísicas del yo y del mundo, de la interioridad y de la exterioridad, del tiempo y de la duración, de la vida y de la muerte. “Las prácticas estéticas y culturales son particularmente susceptibles a la experiencia cam-



El ocularcentrismo y la violación del ojo

1

La arquitectura se ha considerado una forma artística del ojo.
Ojo reflejando el interior del teatro de Besançon, grabado de Claude-Nicholas Ledoux.
 El teatro fue construido entre 1775 y 1784. Detalle.

2

La vista está considerada como el más noble de los sentidos, y su pérdida como la pérdida física máxima.
 Luis Buñuel y Salvador Dalí, *Un perro andaluz*, 1929. La espantosa escena en la que se rebana el ojo de la heroína con una navaja de afeitar.

biante del espacio y del tiempo, justamente porque implican la construcción de representaciones y artefactos espaciales fuera del flujo de la experiencia humana”¹⁵, escribe David Harvey. La arquitectura es el instrumento principal de nuestra relación con el tiempo y el espacio y de nuestra forma de dar una medida humana a esas dimensiones; domestica el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad lo tolere, lo habite y lo comprenda. Como consecuencia de esta interdependencia entre el espacio y el tiempo, entre la dialéctica del espacio exterior e interior, entre lo físico y lo espiritual, entre lo material y lo mental, entre las prioridades inconscientes y conscientes que incumben a estos sentidos, así como a sus papeles e interacciones relativas, tienen un impacto fundamental en la naturaleza de las artes y de la arquitectura.

David Michael Levin impulsa la crítica filosófica del predominio del ojo con las siguientes palabras: “Creo que es conveniente desafiar la hegemonía de la vista, el ocularcentrismo de nuestra cultura. Y creo que necesitamos examinar de una manera muy crítica el carácter de la vista que actualmente domina nuestro mundo. Necesitamos urgentemente un diagnóstico de la patología psicológica de la visión cotidiana, y un entendimiento crítico de nosotros mismos como seres visionarios”¹⁶

Levin señala la vía autónoma y la agresividad de la vista y “los fantasmas de la regla patriarcal” que rondan nuestra cultura ocularcentrista:

“La voluntad de poder en la visión es muy fuerte. Existe una tendencia muy sólida de la vista a captar y a fijar, a cosificar y a totalizar: una tendencia a dominar, asegurar y controlar que, con el tiempo, dado que se ha promovido ampliamente, ha asumido cierta hegemonía indiscutible sobre nuestra cultura y su discurso filosófico, estableciendo una metafísica ocularcentrista de la presencia al mantener la racionalidad instrumental de nuestra cultura y el carácter tecnológico de nuestra sociedad”¹⁷

Creo que muchos aspectos de la enfermedad de la arquitectura corriente actual pueden entenderse mediante un análisis de la epistemología de los sentidos y una crítica a la tendencia ocularcentrista de nuestra sociedad en general, y de la arquitectura en particular.

La inhumanidad de la arquitectura y la ciudad contemporáneas puede entenderse como consecuencia de una negligencia del cuerpo y de los sentidos, así como un desequilibrio de nuestro sistema sensorial. Por ejemplo, las crecientes experiencias de alienación, distanciamiento y soledad en el mundo tecnológico actual pueden estar relacionadas con cierta patología sensorial. Da que pensar que sean justamente los entornos más avanzados tecnológicamente, como los hospitales y los aeropuertos, los que a menudo generan esta sensación de distanciamiento e indiferencia. El dominio del ojo y la eliminación del resto de los sentidos tienden a empujarnos hacia el distanciamiento, el aislamiento y la exterioridad. Sin duda, el arte del ojo ha producido edificios imponentes y dignos de reflexión, pero no ha facilitado el arraigo humano en el mundo. El hecho de que, generalmente, el lenguaje del movimiento moderno no haya sido capaz de penetrar la superficie del gusto y de los valores populares parece deberse a su énfasis intelectual y visual unilateral; en general, el proyecto moderno ha albergado el intelecto y el ojo, pero ha dejado sin hogar al cuerpo y al resto de los sentidos, así como a nuestros recuerdos, nuestros sueños y nuestra imaginación.

Crítica al ocularcentrismo

El ocularcentrismo y la consiguiente teoría del conocimiento del espectador en la tradición occidental también han tenido sus críticos entre los pensadores, antes ya de las preocupaciones actuales. René Descartes, por ejemplo, consideraba la vista como el más noble y universal de los sentidos y su filosofía objetivadora se basa, pues, en el privilegio de la vista. Sin embargo, también identificó la vista con el tacto, un sentido que él consideraba como el “más certero y menos vulnerable al error que la vista”¹⁸.

Friedrich Nietzsche intentó subvertir la autoridad del pensamiento ocular, en aparente contradicción con la línea general de su pensamiento. Criticaba el “ojo fuera del tiempo y de la historia”¹⁹ que suponían muchos filósofos. Incluso llegó a acusar a los filósofos de una “hostilidad traicionera y ciega hacia los sentidos”.²⁰ Max Scheler llama sin rodeos a esta actitud el “odio al cuerpo”.²¹

Martin Jay expone con rigor la convincente crítica “antiocularcentrista” de la percepción y del pensamiento occidentales que en el siglo xx desarrolló la tradición francesa. En su libro *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*,²² Jay detalla cómo la cultura moderna se centra en la visión a través de campos tan diferentes como la invención de la imprenta, la iluminación artificial, la fotografía, la poesía visual y la nueva experiencia del tiempo. Por otro lado, analiza las posiciones antioculares de autores franceses de gran influencia, como Henri Bergson, Georges Bataille, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Louis Althusser, Guy Debord, Roland Barthes, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Emmanuel Levinas y Jean-François Lyotard.

Sartre fue abiertamente hostil al sentido de la vista, hasta el punto de llegar a la ocularfobia; se estima que su obra contiene 7.000 referencias a “la mirada”.²³ Le preocupaba “la mirada objetivadora del otro, y la ‘mirada de la medusa’ [que] ‘petrifica’ todo lo que toca”.²⁴ En su opinión, el espacio se ha apoderado del tiempo en la conciencia humana a causa del ocularcentrismo.²⁵ Esta inversión de la importancia relativa otorgada a las nociones de espacio y de tiempo tiene unas repercusiones importantes en nuestra comprensión de los procesos físicos e históricos. Los conceptos reinantes de espacio y tiempo y sus interrelaciones forman un paradigma fundamental para la arquitectura, tal como Sigfried Giedion estableció en su influyente historia ideológica de la arquitectura moderna *Espacio, tiempo y arquitectura*.²⁶

Maurice Merleau-Ponty criticó incesantemente el “régimen cartesiano perspectivo escópico” y “su privilegio de un sujeto ahistórico, imparcial, acorporalizado, totalmente ajeno al mundo”.²⁷ Toda su obra filosófica se centra en la percepción en general y la visión en particular. Pero, en lugar del ojo cartesiano del espectador exterior, el sentido de la vista en Merleau-Ponty se presenta como una visión incorporada que es una parte corpórea de la “carne del mundo”:²⁸ “Nuestro cuerpo es tanto un objeto entre objetos como aquél que los ve y los toca”.²⁹ Merleau-Ponty vio una relación osmótica entre el yo y el mundo —ambos se interpenetran y definen

uno al otro— y enfatizó la simultaneidad e interacción de los sentidos. Merleau-Ponty escribe: “Mi percepción no es [por tanto] una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos a la vez”.³⁰

Martin Heidegger, Michael Foucault y Jacques Derrida han expuesto que el pensamiento y la cultura de la modernidad no solo han continuado con el privilegio histórico de la vista, sino que han fomentado sus tendencias negativas. Cada uno a su manera han considerado el dominio de la vista en la era moderna como claramente diferente al de épocas anteriores. La hegemonía de la vista se ha visto reforzada en nuestro tiempo por innumerables invenciones tecnológicas y una infinita multiplicación y producción de imágenes; “una infinita lluvia de imágenes”,³¹ como lo califica Italo Calvino. “El acontecimiento fundamental de la edad moderna es la conquista del mundo como una imagen”, escribe Heidegger.³² Sin duda, la especulación del pensador se materializa en nuestra era de la imagen fabricada, manipulada y producida en serie.

Hoy en día el ojo tecnológicamente expandido y fortalecido penetra profundamente en la materia y en el espacio y permite al hombre mirar simultáneamente a los lados opuestos del globo. Las experiencias del espacio y del tiempo han pasado a fundirse una con otra mediante la velocidad (David Harvey utiliza el concepto de “compresión espacio-temporal”)³³ y, en consecuencia, estamos siendo testigos de una clara vuelta a las dos dimensiones; a una temporalización del espacio y a una espacialización del tiempo. La vista es el único sentido lo suficientemente rápido como para seguir el ritmo del increíble incremento de la velocidad en el mundo tecnológico. Pero el mundo del ojo hace que vivamos cada vez más en un eterno presente aplanado por la velocidad y la simultaneidad. Las imágenes visuales se han convertido en mercancía, tal y como señala Harvey: “una ráfaga de imágenes casi simultáneas de diferentes espacios funde los lugares del mundo en una amalgama de imágenes en la pantalla del televisor [...]”. La

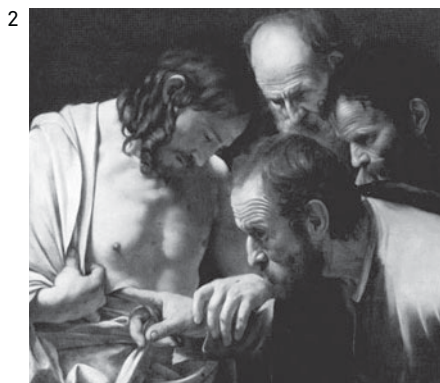
imagen de lugares y espacios pasa a estar tan dispuesta para la producción y el uso efímero como cualquier otra [mercancía]”.³⁴

Sin duda, la dramática destrucción de la construcción de la realidad heredada ha dado como resultado una crisis de la representación en las últimas décadas. Incluso podemos percibir cierta histeria nerviosa en la representación de las artes de nuestro tiempo.

El ojo narcisista y nihilista

En opinión de Heidegger, la hegemonía de la vista en un primer momento suscitó visiones gloriosas, pero se fue volviendo cada vez más nihilista en los tiempos modernos. La observación de Heidegger sobre el ojo nihilista da mucho sobre lo que reflexionar hoy en día; muchos de los proyectos arquitectónicos de los últimos veinte años, célebres gracias a la prensa especializada internacional, expresan tanto narcisismo como nihilismo.

El ojo hegemónico trata de dominar todos los campos de la producción cultural y parece debilitar nuestra capacidad para la empatía, la compasión y la participación en el mundo. El ojo narcisista ve a la arquitectura solo como un medio de autoexpresión y como un juego intelectual y artístico separado de las conexiones mentales y sociales fundamentales, mientras que el ojo nihilista adelanta deliberadamente la distancia sensorial y mental y la alienación. En lugar de reforzar la experiencia centrada en el cuerpo y la experiencia integrada del mundo, la arquitectura nihilista separa y aísla el cuerpo; en lugar de intentar reconstruir un orden cultural, hace imposible una lectura de la significación colectiva. El mundo se convierte en un viaje visual hedonista carente de significado. Queda claro que solo el sentido de la vista, que se distancia y separa, posibilita una postura nihilista; es imposible pensar, por ejemplo, en un sentido nihilista del tacto, dada la inevitable cercanía, intimidad, veracidad e identificación que conlleva. Existe igualmente un ojo sadomasoquista y también pueden identificarse sus instrumentos en el ámbito de las artes y de la arquitectura contemporáneas.



La fuerza y la debilidad del ojo

1

Especialmente en los tiempos modernos, la vista se ha visto fortalecida por numerosas invenciones tecnológicas. Ahora somos capaces de ver tanto en las profundidades de la materia como en la inmensidad del espacio exterior.

El ojo de la cámara de la película de Dziga Vertov *El hombre de la cámara*, 1929.

2

A pesar de la priorización del ojo, la observación visual a veces se confirma por el tacto. Caravaggio, *La incredulidad de santo Tomás*, 1601-1602. Detalle. Sanssouci Bildgalerie, Potsdam.

La actual producción industrial en serie de imagería visual tiende a alejar la visión de la participación e identificación emocional y a convertir la imagería en un flujo fascinante sin centro ni participación. Michael de Certeau advierte de la expansión negativa del mundo ocular: “De la televisión a los periódicos, de la publicidad a todo tipo de epifanías mercantiles, nuestra sociedad se caracteriza por un crecimiento canceroso de la vista, midiéndolo todo por su capacidad de mostrar o de ser mostrado y transmutando la comunicación en un viaje visual”.³⁵ La propagación cancerosa de la superficial imagería arquitectónica actual, carente de lógica tectónica y de cualquier sentido de la materialidad y de la empatía, forma claramente parte de este proceso.

Espacio oral versus espacio visual

El hombre no siempre ha estado dominado por la vista. De hecho, un predominio primigenio del oído ha sido gradualmente sustituido por el de la vista. Los textos antropológicos describen numerosas culturas en las que nuestros sentidos privados —el olfato, el gusto y el tacto— siguen teniendo una importancia colectiva e influyendo en el comportamiento y en la comunicación. El papel de los sentidos en el uso del espacio colectivo y personal de varias culturas fue el tema del influyente libro de Edward T. Hall *La dimensión oculta*,³⁶ un libro que, lamentablemente, parece que los arquitectos han olvidado. Los estudios proxémicos de Hall sobre el espacio personal ofrecen datos importantes sobre los aspectos instintivos e inconscientes de nuestra relación con el espacio y nuestro uso inconsciente del espacio en la comunicación conductual. La perspicacia de Hall puede servir como base proyectual de espacios íntimos y bioculturalmente funcionales.

En su libro *Oralidad y escritura*, Walter J. Ong analiza la transición de la cultura oral a la escrita y su impacto en la conciencia humana y el sentido de lo colectivo.³⁷ Ong señala que “el giro del lenguaje oral al escrito es en esencia un cambio del espacio sonoro al espacio visual”,³⁸ y que “la impresión reemplazó el persistente predominio del oído en el mundo del pensamiento y la expresión

por el predominio de la vista, que tuvo sus inicios en la escritura”.³⁹ Desde su punto de vista, se trata de “un insistente mundo de datos fríos y no humanos”.⁴⁰

Ong analiza los cambios que el paso de la cultura oral primigenia a la cultura de la palabra escrita (y, finalmente, la cultura impresa) ha causado en la conciencia, la memoria y la comprensión humanas del espacio. Sostiene que, a medida que el predominio del oído ha cedido en favor del de la vista, el pensamiento situacional se ha visto sustituido por el pensamiento abstracto. Para el autor, este cambio fundamental en la percepción y comprensión del mundo parece irreversible: “Aunque las palabras están fundadas en el discurso oral, la escritura las encierra tiránicamente para siempre en el campo visual [...]. Una persona que ha aprendido a leer no puede recuperar plenamente el sentido de lo que la palabra significa para la gente que solo se comunica de manera oral”.⁴¹

En efecto, la indiscutible hegemonía del ojo puede ser un fenómeno bastante reciente pese a tener sus orígenes en la óptica y el pensamiento griegos. En opinión de Lucien Febvre: “En el siglo *xvi* no se veía primero: se oía y se olía, se olfateaba el aire y se captaban los sonidos. Fue solo más tarde cuando la vista se ocupó seria y activamente en la geometría, poniendo su atención en el mundo de las formas con Kepler (1571-1630) y Gérard Desargues (1593-1662). Fue entonces cuando se dio rienda suelta a la vista en el mundo de la ciencia, al igual que en el mundo de las sensaciones físicas y, también, en el de la belleza”.⁴² Robert Mandrou plantea un argumento análogo: “La jerarquía [de los sentidos] no era la misma [que en el siglo *xx*] porque el ojo, que actualmente rige, se encontraba en tercer lugar, muy por detrás del oído y del tacto. El ojo que organiza, clasifica y ordena no era el órgano favorito de una época que prefería al oído”.⁴³

La creciente hegemonía del ojo parece ir en paralelo al desarrollo de la autoconciencia occidental y la separación cada vez mayor entre el yo y el mundo; la vista nos separa del mundo, mientras que el resto de los sentidos nos une a él.

La expresión artística tiene que ver con los significados preverbiales del mundo, significados que se incorporan y se viven más que entenderse de forma meramente intelectual. En mi opinión, la poesía tiene la capacidad de devolvernos momentáneamente al mundo oral y envolvente. La palabra oralizada de nuevo por la poesía nos devuelve al centro de un mundo interior. Como Gaston Bachelard apunta, “El poeta habla en el umbral del ser”,⁴⁴ pero también se sitúa en el umbral del lenguaje. Asimismo, la tarea del arte y de la arquitectura generalmente consiste en reconstruir la experiencia de un mundo interior indiferenciado del que no somos simples espectadores, sino al que pertenecemos inseparablemente. En las obras artísticas, el entendimiento existencial surge de nuestro encuentro mismo con el mundo y con nuestro ser-en-el-mundo; no se conceptualiza ni se intelectualiza.

Arquitectura retiniana y la pérdida de la plasticidad

Es evidente que la arquitectura de las culturas tradicionales también está fundamentalmente conectada con el saber tácito del cuerpo en lugar de estar dominada visual y conceptualmente. En las culturas tradicionales la construcción está guiada por el cuerpo de la misma manera que un pájaro conforma su nido mediante sus propios movimientos. Las arquitecturas indígenas de arcilla y barro que se dan en varias partes del mundo parecen haber nacido de sentidos musculares y hápticos más que del ojo. Incluso podemos identificar la transición de la construcción indígena del mundo háptico al control de la visión como una pérdida de plasticidad e intimidad, y del sentido de la fusión total característica de los asentamientos de las culturas indígenas.

El predominio del sentido de la vista puesto en relieve por el pensamiento filosófico se hace igualmente manifiesto en el desarrollo de la arquitectura occidental. La arquitectura griega, con su elaborado sistema de correcciones ópticas, fue refinada en última instancia para el placer del ojo. Sin embargo, el privilegio de la vista no implica necesariamente un rechazo del resto de los sentidos, como demuestran la sensibilidad háptica, la materialidad y el

peso autoritario de la arquitectura griega; el ojo estimula e invita a las sensaciones musculares y táctiles. El sentido de la vista puede incorporar, e incluso reforzar, otras modalidades sensoriales; el ingrediente táctil inconsciente de la vista es especialmente importante y está fuertemente presente en la arquitectura histórica, pero muy descuidado en la arquitectura de nuestro tiempo.

La teoría de la arquitectura occidental desde Leon Battista Alberti ha tratado fundamentalmente de temas de percepción visual, armonía y proporción. La sentencia de Alberti de que “la pintura no es más que la intersección de la pirámide visual de acuerdo con una distancia dada, un centro fijo y cierta iluminación”⁴⁵ traza el paradigma perspectivista que también pasó a ser el instrumento del pensamiento arquitectónico. De nuevo, debe hacerse hincapié en que centrarse conscientemente en los mecanismos de la vista no dio automáticamente como resultado el rechazo firme e intencionado del resto de los sentidos antes de nuestra era de la imagen visual omnipresente. El ojo conquista su papel hegemónico, tanto consciente como inconscientemente, en la práctica arquitectónica solo de una manera gradual con la aparición de la idea de un observador incorpóreo. El observador pasa a desprenderse de una relación corpórea con el entorno a través de la supresión del resto de los sentidos, en concreto mediante las extensiones tecnológicas del ojo y la proliferación de imágenes. Como Marx W. Wartofsky sostiene: “la vista humana es un artefacto en sí mismo producido por otros artefactos, a saber, las imágenes”.⁴⁶

El sentido de la vista figura totalmente como dominante en los escritos de los arquitectos del movimiento moderno. Las proclamas de Le Corbusier —tales como “Yo no existo en la vida sino a condición de ver”;⁴⁷ “Soy y seré un visual impenitente; todo se encuentra en lo visual”;⁴⁸ “Solo se necesita ver claramente para entender”;⁴⁹ “Te ruego que *abras bien* los ojos. ¿Abres los ojos? ¿Estás acostumbrado a abrir los ojos? ¿Sabes abrir los ojos, los abres a menudo, siempre y bien?”;⁵⁰ “El hombre mira la creación de arquitectura con sus ojos, que están a 170 centímetros del suelo”;⁵¹ y “La arquitectura es cosa plástica. La plástica es aquello que se ve y se mide con

los ojos”⁵² —manifiestan claramente el privilegio del ojo en la teoría de los primeros modernos. Más declaraciones de Walter Gropius —“Él [el proyectista] tiene que adaptar el conocimiento de los hechos científicos a la óptica y obtener así un fondo teórico que guiará su mano para dar forma y crear una base objetiva”⁵³— y de László Moholy-Nagy —“Paulatinamente se va imponiendo la higiene de lo óptico, la salubridad de la vista”⁵⁴— confirman el papel central de la vista en el pensamiento del movimiento moderno.

El famoso credo de Le Corbusier, “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”,⁵⁵ define innegablemente una arquitectura del ojo. Sin embargo, Le Corbusier tenía gran talento artístico con una mano moldeadora y un tremendo sentido de la materialidad, de la plasticidad y de la gravedad, cualidades que evitaron que su arquitectura condujese a un reduccionismo sensorial. En lo que se refiere a las exclamaciones cartesianas y ocularcentristas de Le Corbusier, en su obra la mano tuvo un papel fetichista similar al ojo. Un vigoroso elemento táctil está presente en los bocetos y en las pinturas de Le Corbusier, e incorpora esta sensibilidad háptica a su mirada hacia la arquitectura. No obstante, el sesgo reduccionista pasa a ser devastador en sus proyectos urbanísticos.

En la arquitectura de Mies van der Rohe predomina una percepción perspectívica frontal, pero su sentido único del orden, de la estructura, del peso, del detalle y del oficio enriquece contundentemente el paradigma visual. Por otra parte, una obra de arquitectura es grande precisamente por las intenciones y alusiones contrapuestas y contradictorias que logra fusionar. Para que una obra se abra a la participación emocional del observador es necesaria una tensión entre las intenciones conscientes y los caminos inconscientes. “En todos los casos, los contrastes deben resolverse de una manera simultánea y aglutinante”, como escribió Alvar Aalto.⁵⁶ Normalmente las declaraciones verbales de los artistas y arquitectos no deberían tomarse a pies juntillas, ya que a menudo simplemente representan una racionalización superficial consciente, o una defensa, que bien puede estar en aguda contradic-

1



2



La supresión de la visión – la fusión de vista y tacto

1

Normalmente la vista se reprime en estados emocionales acentuados y de pensamiento profundo.

René Magritte, *Los amantes*, 1928. Detalle. Museum of Modern Art, Nueva York (donación de Richard S. Zeisler).

2

La vista y el tacto se funden en la verdadera experiencia vivida.

Herbert Bayer, *El metropolitano solitario*, 1932. Detalle. Buhl Collection.

ción con las intenciones inconscientes más profundas que dan a la obra su verdadera fuerza vital.

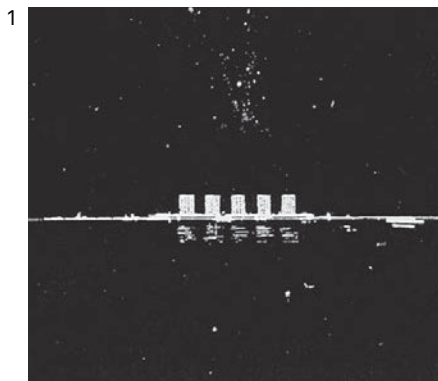
Con igual claridad, el paradigma visual es la condición imperante en la planificación de las ciudades, desde las plantas de ciudades ideales del renacimiento hasta los principios funcionalistas de la zonificación y el planeamiento que reflejan la “higiene de lo óptico”. En concreto, la ciudad contemporánea es cada vez más la ciudad del ojo, separada del cuerpo mediante rápidos movimientos motorizados o mediante su comprensión global aérea desde un avión. Los procesos de planeamiento han favorecido al ojo idealizado y cartesianamente incorpóreo del control y del distanciamiento; las plantas de las ciudades son visiones altamente idealizadas y esquemáticas vistas a través de *le regard surlombant* (la vista desde arriba), tal como la definió Jean Starobinski,⁵⁷ o a través del “ojo de la mente” de Platón.

Hasta hace bien poco, la teoría y la crítica arquitectónicas se habían ocupado casi exclusivamente de los mecanismos de la vista y de la expresión visual. La percepción y experiencia de la forma arquitectónica casi siempre han sido analizadas a través de las leyes de la *Gestalt* de la percepción visual. Asimismo, la filosofía pedagógica ha entendido la arquitectura fundamentalmente en términos visuales, poniendo el énfasis en la construcción de imágenes visuales tridimensionales en el espacio.

Una arquitectura de imágenes visuales

El sesgo ocular nunca ha sido tan manifiesto en el arte de la arquitectura como en los últimos treinta años, en los que ha predominado un tipo de arquitectura que apunta hacia una imagen visual llamativa y memorable. En lugar de una experiencia plástica y espacial con una base existencial, la arquitectura ha adoptado la estrategia psicológica de la publicidad y de la persuasión instantánea; los edificios se han convertido en productos-imagen separados de la profundidad y de la sinceridad existencial.

David Harvey asocia “la pérdida de temporalidad y la búsqueda de un impacto instantáneo”⁵⁸ a la tendencia contemporánea hacia



La ciudad del ojo – la ciudad háptica

1

La ciudad contemporánea es la ciudad del ojo, de la distancia y la exterioridad. Silueta propuesta por Le Corbusier para Buenos Aires; boceto de una conferencia dada en Buenos Aires en 1929.

2

La ciudad háptica es la ciudad de la interioridad y de la proximidad. El pueblo en ladera de Casares, Málaga, España.

la pérdida de una profundidad existencial. Frederic Jameson utiliza el concepto de “artificiosa falta de profundidad” para describir la condición cultural contemporánea y “su obsesión por las apariencias, superficies e impactos instantáneos que con el tiempo no tienen fuerza”.⁵⁹

Como consecuencia de la avalancha actual de imágenes, la arquitectura de nuestro tiempo aparece a menudo como un simple arte retiniano del ojo, completando con ello un círculo epistemológico que comenzó en la arquitectura y el pensamiento griegos. Pero el cambio va más allá del simple predominio físico; en lugar de ser un encuentro situacional y corporal, la arquitectura se ha convertido en un arte de la imagen impresa fijada por el apresurado ojo de la cámara fotográfica. En nuestra cultura de imágenes, la propia mirada se aplanan en una de ellas y pierde su plasticidad. En lugar de experimentar nuestro ser-en-el-mundo, lo contemplamos desde afuera como espectadores de imágenes proyectadas sobre la superficie de la retina. David Michael Levin utiliza la expresión “ontología frontal” para describir la visión frontal, fija y enfocada predominante.⁶⁰

Susan Sontag ha hecho unos comentarios perceptivos sobre el papel de la imagen fotografiada en nuestra percepción del mundo. Escribe, por ejemplo, sobre una “mentalidad que mira al mundo como un juego de posibles fotografías”,⁶¹ y expone que “la realidad ha llegado a parecerse más y más a lo que nos muestra la cámara”,⁶² y que “la omnipresencia de las fotografías ejerce un efecto incalculable en nuestra sensibilidad ética. Al poblar este mundo ya abarrotado con su duplicado en imágenes, la fotografía nos persuade de que el mundo es más accesible de lo que en verdad es”.⁶³

A medida que los edificios pierden su plasticidad y sus lazos con el lenguaje y la sabiduría del cuerpo, se aíslan en el terreno frío y distante de la visión. Con la pérdida de la tactilidad, las dimensiones y los detalles fabricados para el cuerpo humano —y particularmente por la mano—, los edificios pasan a ser repulsivamente planos, de bordes afilados, inmateriales e irreales. El distanciamiento de la construcción de las realidades de la materia y del ofi-

cio convierte aún más las obras arquitectónicas en decorados para el ojo, en una escenografía vaciada de la autenticidad de la materia y de la construcción. Se ha perdido el sentido del “aura”, la autoridad de la presencia, lo que Walter Benjamin cree una cualidad necesaria para una auténtica obra de arte. Estos productos de tecnología instrumentalizada ocultan sus procesos de construcción, mostrándose como apariciones fantasmagóricas. El creciente uso del vidrio reflectante en la arquitectura refuerza la sensación de ensueño, de irrealidad y de alienación. La transparencia paradójicamente opaca de estos edificios hace que la mirada rebote sin quedar afectada ni conmoverse; somos incapaces de ver o de imaginar la vida detrás de esas paredes. El espejo arquitectónico, que hace rebotar nuestra mirada y duplica el mundo, es un dispositivo enigmático y aterrador.

Materialidad y tiempo

La tersura de la construcción estándar actual se ve fortalecida por el debilitado sentido de la materialidad. Los materiales naturales —piedra, ladrillo y madera— permiten que nuestra vista penetre en sus superficies y nos capacitan para que nos convenzamos de la veracidad de la materia. Los materiales naturales expresan su edad e historia, al igual que la historia de sus orígenes y la del uso humano. Toda materia existe en el continuum del tiempo; la pátina del desgaste añade la enriquecedora experiencia del tiempo a los materiales de construcción. Pero los materiales actuales producidos a máquina —paños de vidrio sin escala, metales esmaltados y plásticos sintéticos— tienden a ofrecer al ojo sus superficies implacables sin expresar su esencia material ni su edad. Los edificios de esta era tecnológica por lo general aspiran deliberadamente a una perfección eternamente joven y no incorporan la dimensión temporal ni los inevitables procesos mentalmente elocuentes del envejecimiento. Este miedo a las señales del desgaste y de la edad guarda relación con nuestro miedo a la muerte.

La transparencia y las sensaciones de ingravidez y flotación son temas centrales en la arquitectura y el arte modernos. En décadas

recientes ha emergido una nueva imaginería arquitectónica que utiliza la reflexión, las graduaciones de transparencia, la cubrición y la yuxtaposición para crear un sentido de espesor espacial, así como unas sensaciones sutiles y cambiantes del movimiento y de la luz. Esta nueva sensibilidad promete una arquitectura que pueda hacer que las relativas inmaterialidad e ingravidez de la reciente construcción tecnológica pasen a ser una experiencia positiva del espacio, el lugar y el significado.

El debilitamiento de la experiencia temporal en los entornos actuales tiene efectos mentales devastadores. En palabras del terapeuta estadounidense Gotthard Booth: “Nada da al hombre una satisfacción más plena que la participación en procesos que reemplazan el espacio de la vida individual”.⁶⁴ Tenemos una necesidad mental de caer en la cuenta de estar enraizados en la continuidad del tiempo, y en el mundo artificial es cometido de la arquitectura facilitar esta experiencia. La arquitectura domestica el espacio ilimitado y nos permite habitarlo, pero este debería asimismo domesticar el espacio infinito y permitirnos habitar el continuum del tiempo.

Actualmente, el énfasis excesivo sobre las dimensiones intelectuales y conceptuales de la arquitectura contribuye a la desaparición de su esencia física, sensual y corpórea. La arquitectura contemporánea que se hace pasar por la vanguardia se preocupa más por el propio discurso arquitectónico y por trazar el mapa de los posibles territorios artísticos marginales que en dar respuesta a las cuestiones humanas existenciales. Esta atención reduccionista da origen a un sentido de autismo arquitectónico, un discurso interiorizado y autónomo que no se basa en nuestra realidad existencial compartida.

Más allá de la arquitectura, la cultura contemporánea en general marcha hacia un distanciamiento, una especie de desensualización y deserotización escalofrantes de las relaciones humanas con la realidad. La pintura y la escultura también parecen estar perdiendo su sensualidad; en lugar de invitar a una intimidad sensorial, las obras de arte contemporáneas con frecuencia señalan

un rechazo que se distancia de la curiosidad y del placer sensoriales. Estas obras de arte hablan al intelecto y a las capacidades conceptuales en vez de dirigirse a los sentidos y a las respuestas corporales no diferenciadas. El bombardeo incesante de imágenes inconexas solo conduce a que las imágenes se vacíen gradualmente de su contenido emocional. Las imágenes se convierten en productos manufacturados infinitos que aplazan el aburrimiento; cada persona se ha mercantilizado, consumiéndose a sí misma despreocupadamente sin tener el valor, o ni siquiera la posibilidad, de afrontar su propia realidad existencial. Estamos hechos para vivir en un mundo inventado de ensueño.

No quiero expresar una opinión conservadora respecto al arte contemporáneo en la línea del libro de Hans Sedlmayr *El arte descentrado*,⁶⁵ un libro que da que pensar aunque sea provocativo. Simplemente, sugiero que se ha producido un cambio bien diferenciado en nuestra experiencia sensitiva y perceptiva del mundo que se refleja en el arte y en la arquitectura. Si queremos que la arquitectura tenga un papel emancipador o sanador en lugar de reforzar la erosión del significado existencial, debemos reflexionar sobre la multitud de caminos secretos por los que el arte de la arquitectura está unido a la realidad cultural y mental de nuestro tiempo. También deberíamos ser conscientes de cómo la viabilidad de la arquitectura se ve amenazada o marginada por los desarrollos políticos, culturales, económicos, cognitivos y perceptivos actuales. La arquitectura ha pasado a ser una forma de arte en peligro de extinción.

El rechazo de la ventana de Alberti

El ojo en sí no ha permanecido, desde luego, en la construcción fija definida por las teorías renacentistas de la perspectiva. El ojo hegemónico ha conquistado nuevos territorios de la expresión y la percepción visuales. Por ejemplo, los cuadros de Hieronymus Bosch y Pieter Bruegel ya invitan al ojo participativo a viajar por las escenas de acontecimientos múltiples. La pintura holandesa del siglo XVII sobre la vida burguesa presenta escenas informales y objetos de uso

cotidiano que se expanden más allá de los límites de la ventana de Alberti. La pintura barroca abre la visión con límites desdibujados, focos tenues y múltiples perspectivas, ofreciendo una invitación clara y táctil y tentando al cuerpo a viajar por el espacio ilusorio.

Una línea fundamental en la evolución de la modernidad ha sido la liberación del ojo de la epistemología perspectivica cartesiana. Los cuadros de J. M. William Turner prosiguen con la eliminación del encuadre de la imagen y la posición estratégica que arrancó en la época barroca; los impresionistas abandonan la línea fronteriza, el encuadre equilibrado y la profundidad de la perspectiva; Paul Cézanne aspira a “hacer visible cómo nos toca el mundo”;⁶⁶ los cubistas abandonan el punto focal único, reactivan la visión periférica y refuerzan la experiencia háptica, mientras que los pintores coloristas rechazan la profundidad ilusoria para reforzar la presencia de la propia pintura como un artefacto icónico y una realidad autónoma. Los *land-artistas* fusionan la realidad de la obra con la del mundo vivido y, finalmente, artistas como Richard Serra dirigen directamente el cuerpo, así como nuestras experiencias de la horizontalidad y la verticalidad, la materialidad, gravedad y peso.

Esta misma contracultura que se enfrenta a la hegemonía del ojo perspectivico ha encontrado un lugar en la arquitectura moderna, a pesar de la posición culturalmente hegemónica de la vista. La arquitectura cinestética y textural de Frank Lloyd Wright, los edificios musculares y táctiles de Alvar Aalto y la arquitectura de geometría y *gravitas* de Louis I. Kahn son ejemplos particularmente significativos en este sentido.

Una nueva visión y el equilibrio sensorial

Liberado del deseo implícito de control y poder del ojo, quizá sea precisamente en la visión desenfocada de nuestro tiempo cuando el ojo será capaz de nuevo de abrir nuevos campos de visión y pensamiento. La pérdida de foco ocasionada por la corriente de imágenes puede emancipar al ojo de su dominio patriarcal y dar lugar a una mirada participativa y empática. Hasta ahora las extensiones tecnológicas de los sentidos han reforzado la primacía de la vista,

pero las nuevas tecnologías también pueden ayudar al “cuerpo [...] a destronar la mirada desinteresada del espectador cartesiano desencarnado”.⁶⁷

Martin Jay observa: “Al contrario de la forma lúcida, lineal, sólida, fija, planimétrica y cerrada del renacimiento [...], el barroco fue pictórico, en retroceso, suavemente enfocado, múltiple y abierto”.⁶⁸ También sostiene que la “experiencia visual barroca tiene una fuerte cualidad táctil y háptica que impide que se convierta en el absoluto ocularcentrismo de su rival cartesiano y perspectivista”.⁶⁹

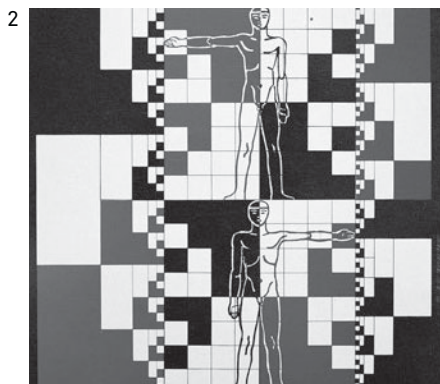
La experiencia háptica parece estar penetrando de nuevo en el sistema ocular a través de la presencia táctil de la imaginería visual moderna. Ante un vídeo musical, por ejemplo, o ante la moderna transparencia urbana estratificada, no podemos detener el flujo de imágenes para una observación analítica, sino que más bien lo sentimos como un nadador siente el flujo del agua contra su piel.

En su concienzudo libro *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, David Michael Levin diferencia entre dos tipos de visión: “la mirada asertórica” y la “mirada aletheica”.⁷⁰ En su opinión, la mirada asertórica es estrecha, dogmática, intolerante, rígida, fija, inflexible, excluyente y no conmovedora, mientras que la mirada aletheica, asociada a la teoría hermenéutica de la verdad, tiende a ver desde una multiplicidad de puntos de vista y perspectivas, y es múltiple, pluralista, democrática, contextual, inclusiva, horizontal y generosa.⁷¹ Tal como sugiere Levin, hay señales de que está surgiendo una nueva manera de mirar.

A pesar de que las nuevas tecnologías han fortalecido la hegemonía de la vista, también pueden ayudar a reequilibrar los ámbitos de los sentidos. En opinión de Walter Ong, “con el teléfono, la radio, la televisión y varias clases de cinta sonora, la tecnología electrónica nos ha conducido a la era de la ‘oralidad secundaria’”. Esta nueva oralidad tiene asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente”.⁷²

“En el mundo occidental estamos empezando a descubrir nuestros sentidos abandonados. Esta conciencia creciente representa

algo así como una insurgencia a destiempo contra la dolorosa privación de experiencia sensorial que hemos sufrido en nuestro mundo tecnológico”, escribe el antropólogo Ashley Montagu.⁷³ Actualmente numerosos arquitectos de todo el mundo proyectan con ahínco desde esta nueva conciencia e intentan volver a sensibilizar a la arquitectura mediante un sentido fortalecido de materialidad y hapticidad, textura y peso, densidad del espacio y luz materializada.



La arquitectura y la figura humana

1

Tendemos a interpretar un edificio como un análogo del cuerpo y viceversa.
Cariátides del Erecteión, Acrópolis de Atenas, Grecia, 421-405 a. de C. British Museum, Londres.

2

Desde las dinastías del Antiguo Egipto, las medidas del cuerpo humano se han utilizado en la arquitectura. La tradición antropocéntrica ha sido casi totalmente olvidada en los tiempos modernos.

Aulis Blomsted, estudio para un sistema de proporciones para la arquitectura basado en la subdivisión pitagórica de una medida básica de 180 cm (presumiblemente de principios de la década de 1960).

¹ Citado en Hodge, Brooke (ed.), *Not Architecture but Evidence that It Exists: Lauretta Vinciarelli: Watercolors*, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge (Mass.), 1998, pág. 130.

² Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra* [1883-1885] (versión castellana: *Así habló Zaratustra*, Folio, Barcelona, 2000).

³ Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton, 1979, pág. 239 (versión castellana: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1989, pág. 222).

⁴ Borges, Jorge Luis, “Prólogo”, en *Obra poética 1923-1976*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, pág. 21. Citado en: Thurell, Sören, *The Shadow of a Thought: The Janus Concept in Architecture*, Escuela de Arquitectura del Instituto Real de Tecnología, Estocolmo, 1989, pág. 2.

⁵ Citado en Kearney, Richard, “Maurice Merleau-Ponty”, en *Modern Movements in European Philosophy*, Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1994, pág. 82.

⁶ Heráclito, “Fragmento 101a”, citado en Levin, David Michael (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1993, pág. 1.

⁷ Platón, *Timeo*, 47b, citado en Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1994, pág. 27.

⁸ Warnke, Georgía, “Ocularcentrism and Social Criticism”, en Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*, pág. 287.

⁹ Flynn, Thomas R., “Foucault and the Eclipse of Vision”, en Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*, pág. 274.

¹⁰ Sloterdijk, Peter, *Kritik der zynischen Vernunft*, Suhrkamp Verlag, Fráncfort, 1983 (versión castellana: *Crítica a la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003). Citado en Jay, Martin, *op. cit.*, pág. 21.

¹¹ Tal como aparece en Pack, Steven, “Discovering (through) the Dark Interstice of Touch”, en *History and Theory Graduate Studio 1992-1994*, McGill School of Architecture, Montreal, 1994.

¹² Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*

¹³ *Ibíd.*, pág. 2.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 3.

¹⁵ Harvey, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Basil Blackwell, Cambridge, 1992, pág. 327 (versión castellana: *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrurtu, Buenos Aires, 1998).

¹⁶ Levin, David Michael, “Decline and Fall: Ocularcentrism in Heidegger’s Reading of the History of Metaphysics”, en Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*, pág. 205.

¹⁷ Ibíd., pág. 212.

¹⁸ Judovitz, Dalia, "Vision, Representation, and Technology in Descartes", en Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*, pág. 71.

¹⁹ Levin, David Michael, *op. cit.*, pág. 4.

²⁰ Nietzsche, Friedrich, *Der Wille zur Macht* (versión castellana: *La voluntad de poder*, Poseidón, Buenos Aires, 1947).

²¹ Scheler, Max, *Vom Umsturz der Werte: Abhandlungen und Aufsätze*, citado en Levin, David Michael, *The Body's Recollection of Being*, Routledge & Kegan Paul, Londres/Boston/Melbourne/Henley, 1985, pág. 57.

²² Jay, Martin, *op. cit.*

²³ Jay, Martin, "A New Ontology of Sight", en Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*, pág. 149.

²⁴ Tal como aparece en Kearney, Richard, "Jean-Paul Sartre", en *Modern Movements in European Philosophy*, *op. cit.*, pág. 63.

²⁵ Jay, Martin, *op. cit.*, pág. 149.

²⁶ Giedion, Sigfried, *Space, Time, and Architecture: The Growth of a New Tradition* [1941], Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1997, 5ª ed. (versión castellana: *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*, Reverté, Barcelona, 2009).

²⁷ Jay, Martin, "Scopic Regimes of Modernity", en Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988, pág. 10.

²⁸ Merleau-Ponty describe la idea de carne en su ensayo: "El entrelazo – El quiasmo", en *Le Visible et l'invisible: suivi de notes de travail*, Éditions Gallimard, París, 1964 (versión castellana: *Lo visible y lo invisible, seguido de notas de trabajo*, Seix Barral, Barcelona, 1970): "Mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo [...] esta carne de mi cuerpo se comparte con el mundo". "La carne (del mundo o propia) es [...] una textura que vuelve a sí misma y se conforma a sí misma". La idea deriva del principio dialéctico de Merleau-Ponty del entrelazo del mundo y del yo. También habla de la "ontología de la carne" como la conclusión última de su fenomenología de la percepción inicial. Su ontología implica que el significado es a la vez sin y con, subjetivo y objetivo, espiritual y material. Véase también Kearney, Richard, "Maurice Merleau-Ponty", *op. cit.*, págs. 73-90.

²⁹ Tal como aparece en la nota de los traductores (Hubert L. y Patricia Allen Dreyfus) de la versión inglesa de Merleau-Ponty, Maurice, *Sense and non-sense*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, pág. xii (versión original: *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, París, 1996).

³⁰ Merleau-Ponty, Maurice, "El cine y la nueva psicología", en *Sentido y sinsentido*, *op. cit.*

³¹ Calvino, Italo, *Lezione americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milán, 1993 (versión castellana: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 2002).

³² Heidegger, Martin, "The Age of the World Picture", en *The Questions Concerning Technology and Other Essays*, Harper & Row, Nueva York, 1977, pág. 57.

³³ Harvey, David, *op. cit.*, págs. 261-307.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 293.

³⁵ Citado en *ibíd.*, pág. 293.

³⁶ Hall, Edward T., *The Hidden Dimension*, Doubleday, Nueva York, 1969 (versión castellana: *La dimensión oculta*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2003).

³⁷ Ong, Walter J., *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge, Londres/ Nueva York, 1991 (versión castellana: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987).

³⁸ Ong, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, *op. cit.*, pág. 117.

³⁹ *Ibíd.*, pág. 120.

⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 121.

⁴¹ *Ibíd.*, pág. 21.

⁴² Citado en Jay, Martin, *op. cit.*, pág. 34.

⁴³ *Ibíd.*, págs. 34-35.

⁴⁴ Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957 (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1994).

⁴⁵ Alberti, Leon Battista, citado en Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*, pág. 64.

⁴⁶ Citado en Jay, Martin, *op. cit.*, pág. 5.

⁴⁷ Le Corbusier, *Précisions sur un état de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions G. Crès & Cie., París, 1930 (versión castellana: *Precisiones respecto a un estado de la arquitectura y del urbanismo*, Apóstrofe, Barcelona, 1999, pág. 23).

⁴⁸ Crosset, Pierre-Alain, "Eyes Which See", *Casabella*, núms. 531-532, Milán, 1987, pág. 115.

⁴⁹ Le Corbusier, *op. cit.*

⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 251.

⁵¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Saugnier, París, 1923 (versión castellana: *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998).

⁵² *Ibíd.*, pág. 175.

⁵³ Gropius, Walter, *Architektur*, Fischer Verlag, Fráncfort/Hamburgo, 1956, págs. 15-25.

⁵⁴ Moholy-Nagy, László, *Malerei, Photographie, Film* [1925] (versión castellana: "De la pintura con pigmentos al juego de reflejos de luces", en *Pintura, fotografía, cine*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pág. 95). Citado en Sontag, Susan, *On Photography* [1973], Penguin Books, Nueva York, 1986, pág. 96 (versión castellana: *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, pág. 99).

⁵⁵ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, op. cit., pág. 16.

⁵⁶ Aalto, Alvar, “Taide ja tekniikka” [1955], en Aalto, Alvar y Schildt, Göran (eds.), *Luonnoksia*, Otava, Helsinki, 1972, pág. 87 (versión castellana: “Arte y técnica” [1955], en Schildt, Göran (ed.), *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, pág. 243).

⁵⁷ Citado en Jay, Martin, op. cit., pág. 19.

⁵⁸ Harvey, David, op. cit., pág. 58.

⁵⁹ Jameson, Frederic, citado en ibíd.

⁶⁰ Levin, David Michael (ed.), op. cit., pág. 203.

⁶¹ Sontag, Susan, op. cit.

⁶² Ibíd.

⁶³ Ibíd., pág. 34.

⁶⁴ De una conversación con el profesor Keijo Petäjä a comienzos de la década de 1980; fuente no identificada.

⁶⁵ Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte*, Müller, Salzburgo, 1948 (versión castellana: *El arte descentrado*, Labor, Barcelona, 1959).

⁶⁶ Merleau-Ponty, Maurice, “Cézanne’s Doubt”, en Merleau-Ponty, Maurice, op. cit., pág. 19.

⁶⁷ Jay, Martin, en Foster, Hal, op. cit., pág. 18.

⁶⁸ Ibíd., pág. 16.

⁶⁹ Ibíd., pág. 17.

⁷⁰ Levin, David Michael, *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, Routledge, Nueva York/Londres, 1988, pág. 440.

⁷¹ Ibíd.

⁷² Ong, Walter, op. cit., pág. 134.

⁷³ Montagu, Ashley, *Touching: The Human Significance of the Skin*, Harper & Row, Nueva York, 1986, pág. XIII (versión castellana: *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas*, Paidós, Barcelona, 2004).

PARTE SEGUNDA

Como sugiere el breve estudio anterior, el privilegio del sentido de la vista sobre el resto de los sentidos es un tema indiscutible en el pensamiento occidental, y también es una inclinación evidente de la arquitectura del siglo xx. El desarrollo negativo de la arquitectura se sostiene convincentemente por fuerzas y modelos de gestión, organización y producción, así como por el impacto abstracto y universalizante de la propia racionalidad tecnológica. Los desarrollos negativos en el mundo de los sentidos no pueden atribuirse directamente al privilegio histórico del sentido de la vista. La concepción de la vista como nuestro sentido más importante está basada en hechos fisiológicos, perceptivos y psicológicos.¹ Los problemas surgen a partir del momento en que se aísla al ojo de su interacción natural con el resto de las modalidades sensoriales y de que se eliminan e inhiben los otros sentidos, con lo que se reduce y restringe cada vez más la experiencia del mundo a la esfera de la visión. Esta separación y reducción fragmenta la complejidad, la globalidad y la plasticidad innatas del sistema perceptivo reforzando la sensación de distanciamiento y alienación.

En esta segunda parte estudiaré las interacciones entre los sentidos y ofreceré algunas impresiones personales sobre los ámbitos de los sentidos en la expresión y en la experiencia de la arquitectura. En este ensayo abogo por una arquitectura sensorial en oposición a la imperante comprensión visual del arte de la construcción.

El cuerpo en el centro

Yo enfrente la ciudad con mi cuerpo; mis piernas miden la longitud de los soportales y la anchura de la plaza; mi mirada proyecta inconscientemente mi cuerpo sobre la fachada de la catedral, donde deambula por las molduras y los contornos, sintiendo el tamaño de los entrantes y salientes; el peso de mi cuerpo se encuentra con la masa de la puerta de la catedral y mi mano agarra el tirador de la puerta al entrar en el oscuro vacío que hay detrás. Me siento a mí

mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de mi experiencia encarnada. La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen uno al otro. Habito en la ciudad y la ciudad habita en mí.

La filosofía de Merleau-Ponty hace del cuerpo humano el centro del mundo de la experiencia. En consecuencia, sostiene que “es a través de nuestros cuerpos como centros vivientes de intencionalidad [...] que escogemos nuestro mundo y que nuestro mundo nos escoge a nosotros”, tal como resume Richard Kearney.² En palabras del propio Merleau-Ponty: “Nuestro cuerpo es al mundo lo que el corazón es al organismo: mantiene el espectáculo visible constantemente vivo, respira vida en él y lo preserva en sus adentros y con él forma un sistema”;³ y “la experiencia sensorial es inestable y ajena a la percepción natural que logramos con todo nuestro cuerpo de una vez y que abre un mundo de sentidos interrelacionados”.⁴

Las experiencias sensoriales pasan a integrarse a través del cuerpo, o mejor dicho, en la misma constitución del cuerpo y el modo de ser humano. La teoría psicoanalítica ha introducido la idea de la imagen o esquema del cuerpo como el centro de integración. Nuestros cuerpos y movimientos están en interacción constante con el entorno; el mundo y el yo se informan y se redefinen constantemente el uno al otro. El precepto del cuerpo y la imagen del mundo pasan a ser una única experiencia existencial continua; no existe el cuerpo separado de su domicilio en el espacio, y no hay espacio que no esté relacionado con la imagen inconsciente del yo perceptivo.

“La imagen corporal se define básicamente a partir de las experiencias hápticas y de orientación que tienen lugar en las etapas más tempranas de nuestra vida. Solo más adelante se desarrollan las imágenes visuales cuyo significado depende de las primeras experiencias que adquirimos hápticamente”,⁵ sostienen Kent C. Bloomer y Charles W. Moore en su libro *Cuerpo, memoria y arquitectura*, uno de los primeros estudios sobre el papel del cuerpo y de los sentidos en la experiencia arquitectónica. Continúan explicando: “Hoy nuestras viviendas son, ante todo, incapaces de provocar interacciones entre el cuerpo, la mente y el entorno del hombre”.⁶ “Al menos en cierta medida, cualquier lugar real puede



La ciudad de la participación – la ciudad de la alienación

1

La ciudad del compromiso sensorial.

Peter Bruegel el Viejo, *Juegos de niños*, 1560. Detalle. Kunsthistorisches Museum con MVK y ÖTM, Viena.

2

La ciudad moderna de la privación sensorial.

La zona comercial de Brasilia, Brasil, 1968.

ser recordado, en parte porque es algo único y en parte porque afecta a nuestro cuerpo y es capaz de generar suficientes asociaciones para poder ser incorporado a nuestro universo personal”⁷

Experiencia multisensorial

Un paseo por el bosque es tonificante y curativo debido a la constante interacción de todas las modalidades sensoriales; Bachelard habla de “la polifonía de los sentidos”.⁸ El ojo colabora con el cuerpo y el resto de los sentidos. El sentido de la realidad de cada uno se fortalece y se articula por medio de esta interacción constante. La arquitectura es esencialmente una extensión de la naturaleza en el reino artificial que facilita el terreno para la percepción y el horizonte de la experiencia y comprensión del mundo. No se trata de un artefacto aislado y autosuficiente; dirige nuestra atención y experiencia existencial a horizontes más amplios. La arquitectura también proporciona una estructura conceptual y material a las instituciones sociales, así como a las condiciones de la vida cotidiana. Concreta el ciclo del año, el curso del sol y el paso de las horas del día.

Cada experiencia conmovedora de la arquitectura es multisensorial; las cualidades del espacio, de la materia y de la escala se miden a partes iguales por el ojo, el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y el músculo. La arquitectura fortalece la experiencia existencial, el sentido de cada uno de ser-en-el-mundo, y esto constituye fundamentalmente una experiencia fortalecida del yo. En lugar de apelar meramente a los clásicos cinco sentidos, la arquitectura implica varios ámbitos de la experiencia sensorial que interactúan y se fusionan uno en el otro.⁹

El psicólogo James J. Gibson considera los sentidos como mecanismos que buscan de una manera agresiva, más que como meros receptores pasivos. En lugar de los cinco sentidos separados, Gibson clasifica los sentidos en cinco sistemas perceptivos: sistema visual, sistema auditivo, sistema gusto-olfativo, sistema de orientación y sistema háptico.¹⁰ La filosofía de Rudolf Steiner supone que en realidad utilizamos al menos doce sentidos.¹¹

El ojo quiere colaborar con el resto de los sentidos. Todos los sentidos, incluido la vista, pueden considerarse como extensiones del sentido del tacto, como especializaciones de la piel. Definen la interacción entre la piel y el entorno; entre la interioridad opaca del cuerpo y la exterioridad del mundo. En opinión de René A. Spitz, “toda percepción comienza en la cavidad bucal, que sirve como puente primigenio entre la recepción interna y la percepción exterior”.¹² Incluso el ojo toca; la mirada implica un tacto inconsciente, una mimesis y una identificación corporal. Como Martin Jay observa al describir la filosofía sensorial de Merleau-Ponty, “a través de la vista tocamos el sol y las estrellas”.¹³ Anterior a Merleau-Ponty, el filósofo y clérigo irlandés del siglo XVIII George Berkeley emparentaba el tacto con la vista y suponía que la percepción de la materialidad, la distancia y la profundidad espacial no sería en absoluto posible sin la cooperación de la memoria háptica. En opinión de Berkeley, la vista necesita de la ayuda del tacto, que proporciona sensaciones de “solidez, resistencia y protuberancia”;¹⁴ separada del tacto, la vista no podría “tener idea alguna de distancia, exterioridad o profundidad, ni, por consiguiente, del espacio o del cuerpo”.¹⁵ Como Berkeley, también Hegel alegaba que el único sentido que podía dar una sensación de profundidad espacial era el tacto, pues el tacto “siente el peso, la resistencia y la forma tridimensional [*Gestalt*] de los cuerpos materiales y así nos hace ser conscientes de que las cosas se extienden desde nosotros en todas las direcciones”.¹⁶

La visión revela lo que el tacto ya conoce. Podríamos pensar en el sentido del tacto como en el inconsciente de la vista. Nuestros ojos acarician superficies, contornos y bordes lejanos y la sensación táctil inconsciente determina lo agradable o desagradable de la experiencia. Lo distante y lo cercano se experimentan con la misma intensidad y se funden en una experiencia coherente. En palabras de Merleau-Ponty:

“Vemos la profundidad, lo aterciopelado, la suavidad, la dureza de los objetos; Cézanne decía incluso: su olor. Si el pintor quiere expresar el mundo, es necesario que la disposición de los colores lleve en sí misma este Todo indivisible; si no, su pintura será una

ilusión de las cosas y no las reflejará esta unidad imperiosa, la presencia, la plenitud insuperable que constituye para nosotros la definición de lo real”¹⁷

Llevando más allá la idea de Goethe de que la obra de arte debe “ensalzar la vida”,¹⁸ Bernad Berenson propone que, al experimentar una obra artística nos imaginamos un encuentro físico genuino a través de “sensaciones ideadas”; llama “valores táctiles”¹⁹ a las más importantes. En su opinión, la auténtica obra de arte estimula nuestras sensaciones ideadas del tacto, y esta estimulación “ensalza la vida”. En efecto, sentimos la calidez del agua en la bañera de los cuadros de desnudos de Pierre Bonnard; en el aire húmedo de los paisajes de J. M. William Turner; podemos sentir el calor del sol y la brisa fresca en los cuadros que muestran ventanas hacia el mar de Henri Matisse.

De la misma manera, una obra de arquitectura genera un complejo indivisible de impresiones. El vivo encuentro con la Casa de la cascada de Frank Lloyd Wright entreteje el bosque circundante, los volúmenes, las superficies, texturas y colores de la casa, e incluso los olores del bosque y los sonidos del río, en una experiencia excepcionalmente completa. Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes visuales aisladas, sino en su presencia espiritual y material completamente encarnada. Una obra de arquitectura incorpora e infunde tanto estructuras físicas como mentales. La frontalidad visual del dibujo arquitectónico se pierde en la experiencia real de la arquitectura. La buena arquitectura ofrece formas y superficies moldeadas para el tacto placentero del ojo. “Contorno y perfil [*modénature*] son las piedras de toque del arquitecto”,²⁰ como decía Le Corbusier, revelando un ingrediente táctil en su, por otro lado, interpretación ocular de la arquitectura.

Las imágenes de un campo sensorial alimentan posterior imaginación en otra modalidad. Las imágenes de presencia dan lugar a imágenes de memoria, imaginación y sueño. “El beneficio máspreciado de la casa: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz”,²¹ escribe Gaston Bachelard. Incluso más aún, un espacio arquitectónico encuadra,



Arquitectura del oído y del olfato

1

En las ciudades y en los espacios históricos las experiencias acústicas refuerzan y enriquecen las experiencias visuales.

La abadía cisterciense de Le Thoronet se fundó en Florielle en 1136 y se trasladó a su emplazamiento actual en 1176.

2

En las experiencias ricas y estimulantes de los lugares, todos los ámbitos sensoriales interactúan y se funden en una imagen memorable del lugar.

Un espacio del olfato: el mercado de especias en Harar, Etiopía.

detiene, fortalece y concentra nuestros pensamientos e impide que se pierdan. Podemos soñar y sentir nuestro ser en el exterior, pero necesitamos la geometría arquitectónica de una habitación para pensar con claridad. La geometría del pensamiento resuena en la geometría de la habitación.

En *El libro del té*, Kakuzo Okakura nos ofrece una sutil descripción de la imaginaria multisensorial provocada por el sencillo emplazamiento de la ceremonia del té:

“La placidez más completa reina en la reunión. La tranquilidad y el silencio delicioso únicamente están enturbiados por la música del agua que bulle en la marmita de hierro. El pucherete canta como un bardo, puesto que se ha adoptado la precaución de disponer en el fondo unos herretes a propósito para producir una melodía peculiar que evoca las resonancias, amortiguadas por las nubes, de una catarata o de un chubasco en un bosque de bambús o los suspiros de los pinos en desvanecidos alcores”.²²

En la descripción de Okakura se funde lo presente y lo ausente, lo cercano y lo distante, lo sentido y lo imaginado. El cuerpo no es una simple entidad física; se enriquece tanto gracias a la memoria como al sueño, tanto por el pasado como por el futuro. Edward S. Casey incluso expone que nuestra capacidad de memoria sería imposible sin una memoria corporal.²³ El mundo se refleja en el cuerpo y el cuerpo se proyecta en el mundo. Recordamos a través de nuestros cuerpos tanto como a través de nuestro sistema nervioso y de nuestro cerebro.

Los sentidos no solo transmiten información para el juicio del intelecto; también son medios de inflamar la imaginación y de articular el pensamiento sensorial. Cada forma artística elabora un pensamiento metafísico y existencial a través de su medio característico y compromiso sensorial. Según Merleau-Ponty, “Toda teoría de la pintura es una metafísica”,²⁴ pero esta afirmación podría extenderse también a la actual manera de hacer arte puesto que cada cuadro se basa en suposiciones implícitas sobre la esencia del mundo. “El pintor ‘lleva su cuerpo con él’, dice [Paul] Valéry. En efecto, no podemos imaginar cómo podría pintar una mente”,²⁵ sostiene Merleau-Ponty.

Es igualmente inconcebible que podamos pensar en una arquitectura puramente cerebral que no sea la proyección del cuerpo humano y de su movimiento a través del espacio. El arte de la arquitectura también trata con cuestiones metafísicas y existenciales que conciernen al ser-en-el-mundo del hombre. Hacer arquitectura exige un pensamiento claro, pero este es un modo concreto y encarnado de pensamiento que tiene lugar a través de los sentidos y del cuerpo, y a través del medio específico de la arquitectura. La arquitectura elabora y comunica ideas del enfrentamiento encarnado del hombre con el mundo mediante “emociones plásticas”.²⁶ En mi opinión, la tarea de la arquitectura es “hacer visible cómo nos toca el mundo”,²⁷ como dijo Merleau-Ponty de los cuadros de Cézanne.

El significado de la sombra

El ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto lo es de la cercanía, la intimidad y el afecto. El ojo inspecciona, controla e investiga, mientras que el tacto se acerca y acaricia. Durante experiencias emocionales abrumadoras tendemos a cerrar el sentido distanciante de la vista; cerramos los ojos cuando soñamos, cuando escuchamos música o acariciamos a nuestros seres queridos. Las sombras profundas y la oscuridad son fundamentales, pues atenúan la nitidez de la visión, hacen que la profundidad y la distancia sean ambiguas e invitan a la visión periférica inconsciente y a la fantasía táctil.

¡Cuánto más misteriosa y atrayente es la calle de una ciudad antigua con sus dominios alternos de oscuridad y luz que las intensas y uniformemente iluminadas calles actuales! La imaginación y la ensoñación se estimulan mediante la luz tenue y la sombra. Cuando se quiere pensar con claridad, tiene que reprimirse la nitidez de la visión para que los pensamientos viajen con una mirada desenfocada y con la mente ausente. La luz brillante homogénea paraliza la imaginación, al igual que la homogeneización del espacio debilita la experiencia del ser y borra el sentido de lugar. El ojo humano está mejor afinado para el crepúsculo que para la luz diurna radiante.

La bruma y la penumbra despiertan la imaginación al hacer que las imágenes visuales sean poco claras y ambiguas; una pintura china de un paisaje de montaña envuelto en la niebla o la arena rastrillada del jardín zen de Royoan-ji originan a una manera desenfocada de mirar que evoca un estado meditativo, como de trance. La mirada con la mente ausente penetra la superficie de la imagen física y enfoca el infinito.

En su libro *El elogio de la sombra*, Junichiro Tanizaki señala que incluso la cocina japonesa depende de las sombras y es inseparable de la oscuridad: “Y cuando nos llevemos a la boca esa materia fresca y lisa [el *yokan*], sentiremos fundirse en la punta de la lengua algo así como una parcela de oscuridad de la sala”.²⁸ El escritor nos recuerda que en tiempos antiguos los dientes ennegrecidos de la geisha, sus labios negro verdosos, así como su cara pintada de blanco tenían la intención de enfatizar la oscuridad y las sombras de la habitación.

Asimismo, el extraordinariamente poderoso sentido del foco y de la presencia en los cuadros de Caravaggio y Rembrandt surge de la profundidad de la sombra en la que está embebido el protagonista, como un objeto precioso sobre un fondo de terciopelo oscuro que absorbe toda la luz. La sombra da forma y vida al objeto en la luz. También proporciona el reino del que emergen fantasías y sueños. El arte del claroscuro también es una habilidad del arquitecto magistral. En los grandes espacios arquitectónicos se respiran constante y profundamente sombra y luz; la sombra inhala luz y la iluminación la exhala.

En nuestra época la luz se ha vuelto una simple materia cuantitativa y la ventana ha perdido su significado como mediador entre dos mundos, entre lo cerrado y lo abierto, la interioridad y la exterioridad, lo público y lo privado, la sombra y la luz. Habiendo perdido su significado ontológico, la ventana ha pasado a ser una mera ausencia de muro. Luis Barragán, el verdadero mago del secreto íntimo, escribe acerca del misterio y la sombra en la arquitectura contemporánea:

“El uso de ventanales enormes [...] resta a nuestros edificios de intimidad, el efecto de la sombra y la atmósfera [...]. Han equivocado los arquitectos de todo el mundo la proporción del cristal, es decir, de ventanas o de espacios abiertos hacia el exterior [...]. Ya la vida interior del hogar se ha perdido, se ha perdido por la gran ciudad, la urbe que obliga a la gente a vivir fuera de su casa”.²⁹

Del mismo modo, la mayoría de los espacios públicos contemporáneos se volverían más placenteros con una luz menos intensa y una distribución desigual. El útero oscuro de la sala del consejo del Ayuntamiento de Săynätsalo de Alvar Aalto recrea un sentido místico y mitológico de comunidad; la oscuridad crea un sentido de solidaridad y fortalece el poder de la palabra hablada.

En los estados emocionales, los estímulos sensoriales parecen derivar desde los sentidos más refinados a los más arcaicos, de la vista al oído, al tacto y al olfato, y de la luz a la sombra. Una cultura que trata de controlar a sus ciudadanos es probable que promueva la dirección opuesta de la interacción; alejarse de la individualidad íntima y la identificación hacia un desprendimiento público y distante. Una sociedad de vigilancia es necesariamente una sociedad del ojo *voyeur* y sádico. Un método eficiente de tortura mental es el uso continuado de un alto nivel de iluminación que no deja espacio para un retiro mental o para la privacidad; incluso se deja expuesta y se viola la oscura interioridad del yo.

Intimidad acústica

La vista aísla mientras que el sonido incluye; la vista es direccional mientras que el sonido es omnidireccional. El sentido de la vista implica exterioridad, pero el sonido crea una sensación de interioridad. Contemplo un objeto, pero el sonido me llega; el ojo alcanza, pero el oído recibe. Los edificios no reaccionan a nuestra mirada, pero nos devuelven nuestros sonidos al oído. “La acción concentradora del oído [...] afecta a la percepción que el hombre tiene del cosmos —escribe Walter Ong—. Para las culturas orales, el cosmos es un suceso progresivo con el hombre en el centro. El hombre es el *umbilicus mundi*, el ombligo del mundo”.³⁰ Da que pensar que la pérdida

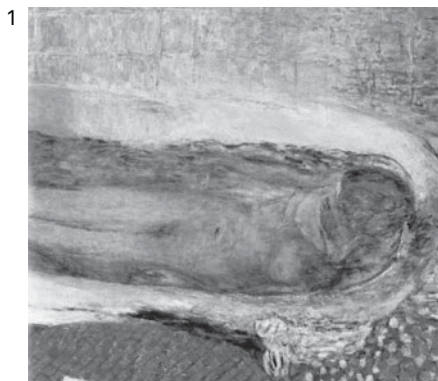
mental del sentido del centro en el mundo contemporáneo pueda atribuirse, al menos en parte, a la desaparición de la integridad del mundo audible.

Oír estructura y articula la experiencia y la comprensión del espacio. Normalmente no somos conscientes del significado del oído en la experiencia espacial, a pesar de que el sonido a menudo provee el continuum temporal en el que se insertan las impresiones visuales. Por ejemplo, cuando a una película se le quita el sonido, la escena pierde su plasticidad y sentido de la continuidad y de la vida. De hecho, el cine mudo tenía que compensar la falta de sonido mediante una sobreactuación efusiva.

El pintor y ensayista inglés Adrian Stokes hace observaciones perceptivas sobre la interacción entre espacio y sonido, sonido y piedra. “Como madres del hombre, los edificios son buenos oyentes. Los sonidos largos, nítidos o, al parecer, en haces, mitigan los orificios de palacios que se reclinan gradualmente desde el canal o la acera. Un sonido largo con su eco ofrece consumación a la piedra”,³¹ escribe Stokes.

Cualquiera que se haya medio despertado en la noche por el sonido de un tren o una ambulancia en una ciudad, y en su sueño haya experimentado el espacio de la ciudad con sus incontables habitantes diseminados por los edificios, conoce el poder que el sonido ejerce en la imaginación; el sonido nocturno es un recordatorio de la soledad y la mortalidad humana, y le hace a uno ser consciente de toda la ciudad que duerme. Cualquiera que se haya sentido embelesado por el sonido del agua goteando en la oscuridad de una ruina puede dar fe de la extraordinaria capacidad que tiene el oído para esculpir un volumen en el vacío de la oscuridad. El espacio que traza el oído en la oscuridad se convierte en una cavidad esculpida directamente en el interior de la mente.

El último capítulo del fundamental libro de Steen Eiler Rasmussen *La experiencia de la arquitectura* se titula significativamente “Hearing Architecture” [“Escuchar arquitectura”].³² El autor describe varias dimensiones de las cualidades acústicas y recuerda el precepto acústico de los túneles subterráneos de Viena en la peli-



Espacios de calidez íntima

1

Las experiencias acentuadas de intimidad, hogar y protección son sensaciones de la piel desnuda.

Pierre Bonnard, *Desnudo en la bañera*, 1937. Detalle. Musée du Petit-Palais, París.

2

La chimenea como un lugar íntimo y personal de calidez.

Antoni Gaudí, casa Batlló, Barcelona, España 1904-1906.

cula *El tercer hombre* de Orson Welles: “Nuestros oídos reciben el impacto tanto de la longitud del túnel como de su forma cilíndrica”.³³

Uno también puede recordar la aspereza acústica de una casa deshabitada y sin muebles en comparación con la afabilidad de una casa vivida, donde el sonido se refracta y suaviza por las numerosas superficies de los objetos de la vida personal. Todo edificio o espacio tiene sus sonidos característicos de intimidad o monumentalidad, invitación o rechazo, hospitalidad u hostilidad. Un espacio se entiende y aprecia tanto por medio de su eco como por su forma visual, pero el precepto acústico normalmente permanece como una experiencia inconsciente de fondo.

La vista es el sentido del observador solitario, mientras que el oído crea una sensación de contacto y solidaridad; nuestra mirada vaga solitaria por las oscuras profundidades de una catedral, pero el sonido del órgano nos hace experimentar de inmediato nuestra afinidad con el espacio. En el circo, observamos atentamente en solitario en los momentos de más peligro, pero la salva de aplausos tras la relajación del suspense nos une con la muchedumbre. El sonido de las campanas de una iglesia que resuena por las calles de una ciudad nos hace conscientes de nuestra ciudadanía. El eco de los pasos sobre una calle pavimentada tiene una carga emocional porque el sonido que reverbera de las paredes circundantes nos sitúa en relación directa con el espacio; el sonido mide el espacio y hace que su escala sea comprensible. Con nuestros oídos acariciamos los límites del espacio. Los chillidos de las gaviotas en el puerto despiertan nuestra conciencia de la inmensidad del océano y lo infinito del horizonte.

Toda ciudad tiene su propio eco que depende del trazado y escala de sus calles y de los estilos y materiales arquitectónicos preponderantes. El eco de una ciudad renacentista difiere del de una barroca. Pero nuestras ciudades han perdido su eco por completo. Los espacios amplios y abiertos de las calles contemporáneas no devuelven el sonido, y en los interiores de los edificios actuales los ecos se absorben y se censuran. La música grabada y programada de los centros comerciales y de los espacios públicos elimina la

posibilidad de captar el volumen acústico del espacio. Nuestros oídos han sido cegados.

Silencio, tiempo y soledad

La experiencia auditiva más primordial creada por la arquitectura es la tranquilidad. La arquitectura presenta el drama de la construcción silenciada en materia, espacio y luz. En última instancia, la arquitectura es el arte del silencio petrificado. Cuando cesa el alboroto de la obra y los gritos de los trabajadores se apagan, el edificio se convierte en museo de un paciente silencio de espera. En los templos egipcios tropezamos con el silencio que rodeaba a los faraones, en el silencio de la catedral gótica nos acordamos de la última nota agonizante del canto gregoriano y de los muros del Panteón nos llega el eco de los pasos romanos que se van apagando poco a poco. Las casas viejas nos devuelven al tiempo lento y al silencio del pasado. El silencio de la arquitectura es un silencio receptivo, que hace recordar. Una experiencia arquitectónica potente silencia todo el ruido exterior; centra nuestra atención sobre nuestra propia experiencia y, como ocurre con el arte, nos hace ser conscientes de nuestra soledad esencial.

La increíble aceleración de la velocidad durante el último siglo ha hecho que el tiempo se desplome en la pantalla plana del presente sobre la que se proyecta la simultaneidad del mundo. A medida que el tiempo pierde su duración y su eco en el pasado primigenio, el hombre pierde su sentido del yo como un ser histórico y se ve amenazado por el “terror del tiempo”.³⁴ La arquitectura nos emancipa del abrazo del presente y nos permite experimentar el lento y curativo flujo del tiempo. Los edificios y las ciudades son instrumentos y museos del tiempo. Nos permiten ver y entender el transcurso de la historia y participar en los ciclos temporales que rebasan la vida individual.

La arquitectura nos conecta con la muerte; por medio de los edificios somos capaces de imaginar el bullicio de la calle medieval e imaginarnos una solemne procesión acercándose a la catedral. El tiempo de la arquitectura es un tiempo detenido; en el más grande

de los edificios el tiempo se queda firmemente quieto. En el gran peristilo del templo de Karnak el tiempo se ha petrificado en un presente inmóvil y eterno. El tiempo y el espacio están eternamente atrapados uno en el otro en los espacios silenciosos que hay entre estas inmensas columnas; la materia, el espacio y el tiempo se funden en una extraña experiencia primaria: el sentido del ser.

Las grandes obras de la modernidad han detenido para siempre el tiempo utópico del optimismo y de la esperanza; después de décadas de poner a prueba el destino todavía irradian un aire primaveral y de promesa. El sanatorio de Paimio de Alvar Aalto es desgarrador en su radiante creencia en un futuro humano y en el éxito de la misión social de la arquitectura. La villa Savoye de Le Corbusier nos hace creer en la unión entre razón y belleza, entre ética y estética. Durante períodos de cambios sociales y culturales dramáticos y trágicos, la casa de Konstantín Mélnikov en Moscú ha permanecido como un testigo silencioso del deseo y del espíritu utópico que en su día la creó.

Experimentar una obra de arte es un diálogo privado entre la obra y el espectador que excluye otras interacciones. “El arte es la puesta en escena de la memoria” y “El arte está hecho por y para el solitario”, escribe Cyril Connolly en *La sepultura sin sosiego*. Es significativo que Luis Barragán subrayara estas frases en su copia de este libro de poesía.³⁵ Un sentido de melancolía yace bajo toda experiencia conmovedora del arte: el pesar de la temporalidad inmaterial de la belleza. El arte proyecta un ideal inalcanzable, el de la belleza que toca momentáneamente lo eterno.

Espacios del olfato

Necesitamos solo ocho moléculas de una sustancia para desencadenar un impulso olfativo en una terminación nerviosa, y podemos detectar más de diez mil olores diferentes. A menudo, el recuerdo más persistente de cualquier espacio es su olor. No puedo recordar cómo era la puerta de la granja que, cuando yo era niño, tenía mi abuelo, pero recuerdo la resistencia de su peso y la pátina de su superficie de madera marcada por décadas de uso; y, concretamen-



El significado de la sombra y de la oscuridad

1

El rostro está incrustado en la oscuridad como un objeto precioso sobre una superficie oscura de terciopelo.

Rembrandt, *Autoretrato*, 1660. Detalle. Musée du Louvre, París.

2

La oscuridad y las sombras de las casas campesinas finlandesas crean un sentido de intimidad y silencio; la luz se convierte en un valioso regalo.

La casa Pertinotsa de finales del siglo XIX en el Museo al Aire Libre de Seurasaari, Helsinki, Finlandia.

te, puedo recordar vívidamente el aroma a hogar que golpeaba mi cara como un muro invisible cuando abría esa puerta. Cada casa tiene su olor individual a hogar.

Un olor particular nos hace volver a entrar sin darnos cuenta en un espacio completamente olvidado por la memoria retiniana; las ventanas de la nariz despiertan una imagen olvidada y caemos en una vívida ensoñación. La nariz hace que los ojos recuerden. “La memoria y la imaginación permanecen asociadas”, como escribe Bachelard; “Yo solo, en mis recuerdos de otro siglo, puedo abrir la alacena profunda que conserva todavía, para mí solo, el aroma único, el olor de las uvas que se secan sobre el zarzo. ¡El olor de las uvas! Olor límite; para percibirlo hay que imaginar muy a fondo”.³⁶

¡Qué placer moverse de un reino de olores a otro por las estrechas calles de una ciudad antigua! El ámbito aromático de una tienda de golosinas le hace a uno pensar en la inocencia y curiosidad de la infancia; el denso olor de un taller de zapatero le hace a uno imaginar caballos, monturas, correas de arreos y la excitación de montar a caballo; la fragancia de una panadería proyecta imágenes de salud, alimento y fortaleza física, mientras que el perfume de una pastelería nos hace pensar en la dicha burguesa. Las ciudades de pescadores son especialmente memorables por la fusión de los olores del mar y de la tierra; el fuerte olor a algas le hace a uno sentir la profundidad y el peso del mar, y convierte cualquier puerto prosaico en la imagen de la Atlántida perdida.

Un placer especial del viaje es familiarizarse con una geografía y un microcosmos de olores y sabores. Cada ciudad tiene su gama de sabores y de olores. Los mostradores de los vendedores callejeros son exhibiciones apetitosas de olores: criaturas del océano que huelen a alga, verduras cargadas de olor a tierra fértil y frutas que emanan la dulce fragancia del sol y del aire húmedo de verano. Los menús expuestos en el exterior de los restaurantes hacen que fantaseemos con todos los platos de una cena; las letras que leen los ojos se convierten en sensaciones orales.

¿Por qué las casas abandonadas tienen siempre ese mismo olor a vacío? ¿Es porque este olor se estimula por la vacuidad que observa el ojo? Helen Keller era capaz de reconocer “una vieja casa de campo porque tiene varias capas de olores, dejados por una sucesión de familias, de plantas, de perfumes y de telas”.³⁷

En *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Rainer Maria Rilke evoca las imágenes de la vida pasada en una casa demolida a partir de las trazas impresas en la pared de la casa vecina:

“Allí se demoraban los soles de mediodía, las emanaciones, las enfermedades, añejos vapores, el sudor que se filtraba bajo los brazos y volvía pesados los vestidos. Allí estaba el aliento desabrido de las bocas, el olor aceitoso de los pies, la acritud de los orines, el hollín que se quema, los vahos grises de las patatas y la infección de grasas rancias. Allí estaba el dulzón y largo olor de los niños de pecho descuidados, la angustia de los escolares, y el trasudor de las camas de los muchachos púberes”.³⁸

Sin duda, las imágenes retinianas de la arquitectura contemporánea parecen estériles y sin vida cuando se las compara con el poder emocional y asociativo de la imaginación olfativa del poeta. El poeta libera la fragancia y el sabor ocultos en las palabras. A través de sus palabras, un gran escritor es capaz de construir una ciudad entera con todos los colores de la vida. Pero las obras significativas de arquitectura también proyectan imágenes totales de la vida. De hecho, un gran arquitecto libera imágenes de la vida ideal oculta en los espacios y en las formas. Existen ejemplos de un raro sentido de la vida en las imágenes modernas de la arquitectura, como el boceto de Le Corbusier del jardín elevado de un bloque de viviendas en el que se ve a una mujer golpeando una alfombra en el balcón superior y a su marido golpeando una bolsa de boxeo debajo, o el de la villa Stein-de-Monzie, en el que se ven un pescado y un ventilador eléctrico sobre la mesa de la cocina. Por otro lado, las fotografías de la casa de Mélnikov revelan una distancia dramática que existe entre la geometría metafísica de la casa icónica y las realidades tradicionalmente prosaicas de la vida.

La forma del tacto

“Las manos son un organismo complicado, son un delta en el que desemboca una vida que viene de muy lejos, para verterse en el gran torrente de la acción. Hay una historia de las manos; tienen de hecho su propia cultura, su belleza; se les concede el derecho a tener su propio desarrollo, sus propios deseos, sentimientos, humores y caprichos”,³⁹ escribe Rainer Maria Rilke en su ensayo sobre Auguste Rodin. Las manos son los ojos del escultor; pero también son órganos para el pensamiento, como propone Martin Heidegger: “La esencia de la mano no puede nunca determinarse, o explicarse, por ser un órgano que puede agarrar [...]. Todo movimiento de la mano en cada uno de sus trabajos se lleva a través del elemento del pensamiento, cada comportamiento de la mano se aguanta a sí mismo en ese elemento”.⁴⁰

La piel lee la textura, el peso, la densidad y la temperatura de la materia. La superficie de un objeto viejo, pulido hasta la perfección por la herramienta del artesano y las manos diligentes de sus usuarios, seduce a la caricia de la mano. Es un placer apretar un pomo de una puerta que brilla por las miles de manos que han cruzado aquella puerta antes que nosotros; el limpio resplandor del desgaste se ha convertido en una imagen de bienvenida y hospitalidad. El tirador de la puerta es el apretón de manos del edificio. El sentido del tacto nos conecta con el tiempo y la tradición: a través de las impresiones del tacto damos la mano a innumerables generaciones. Un guijarro pulido por las olas es placentero para la mano, no solo por su forma relajante, sino porque expresa el lento proceso de su formación; un guijarro perfecto sobre la palma de la mano materializa la duración, es tiempo convertido en forma.

Al entrar en el magnífico espacio exterior del Salk Institute en La Jolla, California, de Louis I. Kahn, sentí una irresistible tentación de dirigirme directamente hacia el muro de hormigón y tocar la suavidad aterciopelada y la temperatura de su piel. Nuestra piel localiza la temperatura de los espacios con una precisión certera; la sombra fresca y tonificante debajo de un árbol, o la esfera con una calidez que acaricia un lugar soleado se convierten en expe-



Vista y hapticidad

1

En la vista hay un ingrediente táctil oculto.

Figura de bronce, Mongolia, siglo xv. Biblioteca Pública del Estado, Ulan Bator, Mongolia. La diosa budista Tara posee cinco ojos de más (en la frente, en sus manos y pies) considerados como signos de iluminación.

2

El tirador de la puerta es el apretón de manos de un edificio; puede ser atrayente y cortés, o adusto y agresivo.

Alvar Aalto, Casa de acero, Helsinki, Finlandia, 1954. Tiradores.

Fotografía: Heikki Havas

riencias de espacio y lugar. Entre las imágenes de mi infancia de la campiña finlandesa puedo recordar vívidamente los muros contra el ángulo del sol, muros que multiplicaban el calor de la radiación y fundían la nieve permitiendo que el primer olor a tierra preñada anunciara la proximidad del verano. La piel y la nariz, tanto como el ojo, identificaban estos retazos tempranos de primavera.

La gravedad se mide por el extremo del pie; rastreamos la densidad y la textura de la tierra a través de las plantas de nuestros pies. Estar descalzo sobre una lisa roca glacial a la orilla del mar al atardecer y sentir la calidez de la piedra calentada por el sol a través de las plantas de los pies es una experiencia extraordinariamente sanadora, que nos convierte en parte del ciclo eterno de la naturaleza. Sientes el lento respirar de la tierra.

“¿No encontramos en nuestras mismas casas reductos y rincones donde nos gusta agazaparnos? Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Solo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse”,⁴¹ escribe Bachelard, y continúa: “Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna”.⁴²

Existe una fuerte identidad entre la piel desnuda y la sensación de hogar. La experiencia del hogar es esencialmente una experiencia de calidez íntima. El espacio de calidez alrededor de una chimenea es el espacio de la intimidad y confort finales. Marcel Proust ofrece una descripción poética de un espacio hogareño tal como se siente por la piel: “[Una] especie de alcoba impalpable, de cálida caverna abierta en el mismo seno de la habitación, zona ardiente y móvil en sus contornos térmicos”.⁴³ Para mí, el sentido de vuelta a casa nunca ha sido tan fuerte como cuando veía una luz en la ventana de la casa de mi infancia en un paisaje cubierto de nieve al anochecer, la memoria del interior que suavemente calienta mis miembros congelados. El hogar y el placer de la piel se convierten en una sensación singular.

El sabor de la piedra

En sus escritos, Adrian Stokes era particularmente sensible a las sensaciones táctiles y orales: “Al utilizar ‘suave’ y ‘áspero’ como tér-

minos genéricos de una dicotomía arquitectónica, soy más capaz de conservar tanto las ideas orales y táctiles que de subrayar lo visual. Hay un ansia por los ojos y, sin duda, ha habido alguna impregnación del sentido de la vista, como del tacto, por el impulso oral que una vez todo lo abarcaba”.⁴⁴ Stokes escribe también sobre la “invitación oral del mármol de Verona”,⁴⁵ y cita una carta de John Ruskin: “Me gustaría zamparme este Verona poquito a poquito”.⁴⁶

Existe una sutil transferencia entre las experiencias táctiles y las gustativas. La vista también se transfiere al gusto; ciertos colores y detalles delicados evocan sensaciones orales. La lengua siente subliminalmente la superficie de una piedra pulida delicadamente coloreada. Nuestra experiencia sensorial del mundo se origina en la sensación interior de la boca, y el mundo tiende a volver a sus orígenes orales. El origen más arcaico del espacio arquitectónico está en la cavidad bucal.

Hace muchos años, cuando visitaba la residencia D. L. James en Carmel, California, obra de Charles y Henry Greene, me vi obligado a arrodillarme y a tocar con la lengua el umbral de mármol blanco de delicado brillo de la puerta principal. Los materiales sensuales y los detalles diestramente trabajados de la arquitectura de Carlo Scarpa, así como los colores sensuales de las casas de Luis Barragán, evocan a menudo experiencias orales. Las superficies deliciosamente coloreadas de *stucco lustro*, un color muy pulido, o las superficies de madera también se prestan al reconocimiento de la lengua.

Junichiro Tanizaki describe admirablemente las cualidades espaciales del sentido del gusto y la sutil interacción de los sentidos en el simple acto de destapar un cuenco de sopa:

“Desde que destapas un cuenco de laca hasta que te lo llevas a la boca, experimentas el placer de contemplar en sus profundidades oscuras un líquido cuyo color apenas se distingue del color del continente y que se estanca, silencioso, en el fondo. Imposible discernir la naturaleza de lo que hay en las tinieblas del cuenco, pero tu mano percibe la lenta oscilación fluida, una ligera exudación que cubre los bordes del cuenco y que dice que hay un vapor y el perfume que exhala dicho vapor ofrece un sutil anticipo del sabor del líquido antes de que te llene la boca [...]. No resulta muy exagerado afirmar que es un placer de naturaleza mística, con un ligero saborcillo zen”.⁴⁷

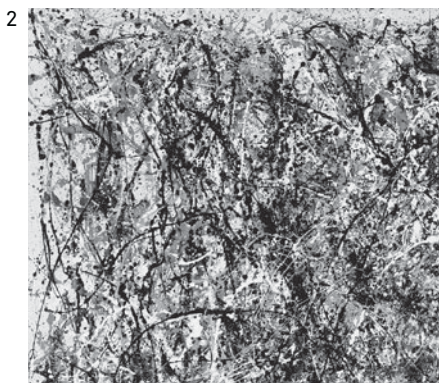
Un espacio arquitectónico de calidad se abre y se presenta a sí mismo con la misma plenitud de experiencia que el cuenco de sopa de Tanizaki. La experiencia arquitectónica trae al mundo a un contacto más íntimo con el cuerpo.

Imágenes de músculo y hueso

El hombre primitivo utilizaba su cuerpo como el sistema para dimensionar y dar proporciones a sus construcciones. Las destrezas esenciales para ganarse la vida en las culturas tradicionales se basaban en la sabiduría del cuerpo almacenada en la memoria háptica. El conocimiento y la habilidad fundamental del cazador, del pescador y del agricultor primitivo, así como del albañil o del cantero, eran una imitación de una tradición incorporada del comercio, almacenada en los sentidos del músculo y del tacto. La destreza se aprendía mediante la incorporación de la secuencia de movimientos refinados por la tradición, no por las palabras ni por la teoría.

El cuerpo sabe y recuerda. El significado arquitectónico deriva de las respuestas y reacciones arcaicas que el cuerpo y los sentidos recuerdan. La arquitectura tiene que responder a los rasgos del comportamiento primigenio conservados y transmitidos por los genes. La arquitectura no solo responde a las necesidades intelectuales y sociales funcionales y conscientes del habitante de la ciudad actual; debe también recordar al cazador y agricultor primigenio que se oculta en el cuerpo. Nuestras sensaciones de confort, protección y hogar están enraizadas en las experiencias primigenias de innumerables generaciones. Bachelard las llama “imágenes que hacen salir lo primitivo que hay en nosotros”, o “imágenes primordiales”,⁴⁸ y escribe acerca de la fuerza de la memoria corporal:

“La casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa en concreto y todas las demás casas no son más que variaciones sobre un tema fundamental. La palabra ‘hábito’ es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable”.⁴⁹



Visión periférica y sensación de interioridad

1

El bosque nos envuelve con su abrazo multisensorial. La multiplicidad de estímulos periféricos nos introduce en la realidad de su espacio.

Pinar finlandés en las cercanías de la villa Mairea de Alvar Aalto, Noormarkku, Finlandia.

2

La escala y la técnica pictórica de los pintores expresionistas abstractos norteamericanos proporcionan estímulos periféricos y nos invitan a entrar en el espacio.

Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950. Detalle. Museum of Modern Art, Nueva York.

La arquitectura moderna ha tenido su propia conciencia al reconocer una inclinación hacia la naturaleza visual de los proyectos. “La arquitectura del exterior parece que ha interesado a los arquitectos de vanguardia a expensas de la arquitectura del interior. Como si una casa tuviera que concebirse para el placer del ojo más que para el bienestar de los habitantes”,⁵⁰ escribió Eileen Gray, cuyo enfoque proyectual parecía crecer a partir de un estudio de las mínimas situaciones de la vida cotidiana más que a partir de ideas visuales y compositivas preconcebidas.

No obstante, la arquitectura no puede convertirse en un instrumento de la simple funcionalidad, del confort corporal y del placer sensorial sin perder su cometido existencialmente mediador. Tiene que mantenerse un claro sentido de la distancia, la resistencia y la tensión con relación al programa, la función y el confort. Una pieza de arquitectura no debería volverse transparente en sus intenciones utilitarias y racionales; tiene que mantener su secreto y misterio impenetrables con el fin de prender nuestra imaginación y nuestras emociones.

Tadao Ando ha expresado un deseo de tensión u oposición entre la funcionalidad y la inutilidad en su obra: “Creo que hay que apartar a la arquitectura de la función tras asegurar la observación de las bases funcionales. En otras palabras, me gusta ver hasta dónde de la arquitectura puede perseguir la función y, entonces, tras haber hecho la persecución, ver cuán lejos puede apartarse de la función. El significado de la arquitectura se encuentra en la distancia entre esta y la función”.⁵¹

Imágenes de acción

Las piedras colocadas a modo de camino en el césped de un jardín son imágenes y huellas de los pasos. Al abrir una puerta, el peso del cuerpo se encuentra con el de la puerta; las piernas miden los pasos al subir una escalera, la mano acaricia el pasamanos y todo el cuerpo se mueve diagonal y dramáticamente por el espacio.

Hay un indicio inherente de acción en las imágenes de arquitectura, el momento del encuentro activo, o una “promesa de función”⁵² y

propósito. “Los objetos que rodean mi cuerpo reflejan su acción posible sobre ellos”,⁵³ escribe Henri Bergson. Es esta posibilidad de acción la que separa la arquitectura del resto de las formas de arte. Como consecuencia de esta supuesta acción, una reacción corporal es un aspecto inseparable de la experiencia de la arquitectura. Una experiencia arquitectónica significativa no consiste simplemente en una colección de imágenes retinianas. Los “elementos” de la arquitectura no son unidades visuales o *Gestalt*; son encuentros, enfrentamientos que interactúan con la memoria. “En dicha memoria, el pasado es incorporado en las acciones. Más que estar contenido separadamente en algún lugar de la mente o del cerebro, el pasado es un ingrediente activo de los mismos movimientos corporales que llevan a cabo una acción particular”,⁵⁴ escribe Edward S. Casey sobre la interacción entre memoria y acciones.

La experiencia del hogar está estructurada en actividades definidas —cocinar, comer, socializar, leer, almacenar, dormir, actos íntimos—, no por elementos visuales. Uno se encuentra con un edificio; nuestro cuerpo se aproxima, se enfrenta, se relaciona con él, se mueve a través de él, utilizado como una condición para otras cosas. La arquitectura inicia, dirige y organiza el comportamiento y el movimiento.

Un edificio no es un fin en sí mismo; enmarca, articula, estructura, da significado, relaciona, separa y une, facilita y prohíbe. En consecuencia, las experiencias arquitectónicas básicas tienen una forma verbal más que una nominal. Las experiencias arquitectónicas auténticas consisten, pues, en, por ejemplo, acercarse o enfrentarse a un edificio, más que la percepción formal de una fachada; el acto de entrar, y no simplemente del diseño visual de la puerta; mirar al interior o al exterior por una ventana, más que la ventana en sí como un objeto material; o de ocupar la esfera de calor más que la chimenea como un objeto de diseño visual. El espacio arquitectónico es espacio vivido más que espacio físico, y el espacio vivido siempre trasciende la geometría y la mensurabilidad.

En su análisis sobre *La anunciación* de Fra Angélico en su precioso ensayo “De los escalones de entrada al cuarto de estar” (1926),⁵⁵

Alvar Aalto reconoce la *esencia verbal* de la experiencia arquitectónica al hablar del acto de *entrar* a la habitación y no del diseño formal del porche o de la puerta.

La teoría y la crítica de la arquitectura moderna han tenido una fuerte tendencia a considerar el espacio como un objeto inmaterial definido por superficies materiales en lugar de entender el espacio en términos de interacciones e interrelaciones dinámicas. Sin embargo, el pensamiento japonés se basa en una comprensión relacional del concepto de espacio. En reconocimiento a la *esencia verbal* de la experiencia arquitectónica, el profesor Fred Thompson utiliza las nociones de “espaciar” en lugar de “espacio”, y de “temporizar” en lugar de “tiempo” en su ensayo sobre el concepto de *Ma* y la unidad de espacio y tiempo en el pensamiento japonés.⁵⁶ Thompson describe acertadamente unidades de experiencia arquitectónica con infinitivos, y no con sustantivos.

Identificación corporal

La autenticidad de la experiencia arquitectónica se basa en el lenguaje tectónico de la construcción y en la integridad del acto de construir para los sentidos. Contemplamos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra existencia corporal, y el mundo experiencial pasa a organizarse y articularse alrededor del centro del cuerpo. Nuestro domicilio es el refugio de nuestro cuerpo, de nuestra memoria y de nuestra identidad. Nos encontramos en constante diálogo e interacción con el entorno, hasta el punto de que es imposible separar la imagen del yo de su existencia espacial y situacional. “Yo soy mi cuerpo”, reivindica Gabriel Marcel,⁵⁷ pero “Yo soy el espacio donde estoy”, establece el poeta Noël Arnaud.⁵⁸

Henry Moore escribe con agudeza sobre la necesidad de la identificación corporal en la actividad artística:

“Esto es lo que el escultor debe hacer. Debe esforzarse continuamente en pensar en la forma, y utilizarla, en su completa totalidad espacial. Capta la forma sólida, por así decirlo, en su cabeza; piensa en ella, cualquiera que sea su tamaño, como si la estuviera sujetando completamente cerrada en el hueco de su mano. Visualiza mentalmente una forma compleja a partir de todo lo que le rodea; mientras mira

a un lado sabe cómo es el otro; se identifica con su centro de gravedad, su masa, su peso; es consciente de su volumen y del espacio que la forma desplaza en el aire”.⁵⁹

El encuentro con cualquier obra de arte implica una interacción corporal. El pintor Graham Sutherland expresa su opinión sobre el trabajo del artista: “En cierto sentido, el pintor de paisajes casi debe mirar el paisaje como si fuera él mismo; él mismo como un ser humano”.⁶⁰ Según Cézanne, “el propio paisaje piensa en mí y yo soy su consciencia”.⁶¹ Una obra de arte funciona como otra persona con quien uno conversa inconscientemente. Al enfrentarnos a una obra de arte proyectamos nuestras emociones y sensaciones sobre la obra. Tiene lugar un curioso intercambio: prestamos nuestras emociones a la obra, mientras que la obra nos presta su autoridad y su aura. Finalmente, nos encontramos a nosotros mismos en la obra. La idea de “identificación proyectiva”⁶² de Melanie Klein propone que, de hecho, toda interacción humana implica la proyección de fragmentos del yo sobre otra persona.

Mimesis del cuerpo

Un gran músico más que tocar un instrumento se toca a sí mismo, y un jugador de fútbol diestro juega la entidad de sí mismo, el resto de los jugadores y el campo interiorizado e incorporado en lugar de simplemente dar patadas al balón. “El jugador entiende dónde está el gol, de modo que vive el gol más que conocerlo. La mente no habita el campo de juego, sino que el campo es habitado por el cuerpo ‘cómplice’”,⁶³ escribe Richard Lang cuando comenta las opiniones de Merleau-Ponty sobre las habilidades de un jugador de fútbol.

Asimismo, durante el proceso proyectual, el arquitecto interioriza gradualmente el paisaje, todo el contexto y los requerimientos funcionales, así como su edificio imaginado: el movimiento, el equilibrio y la escala se sienten inconscientemente a través del cuerpo como tensiones en el sistema muscular y en las posiciones del esqueleto y los órganos internos.

A medida que la obra interactúa con el cuerpo del observador, la experiencia refleja las sensaciones corporales del creador. En con-

secuencia, la arquitectura es comunicación desde el cuerpo del arquitecto directamente al cuerpo de la persona que encuentra la obra, quizá siglos más tarde.

Entender la escala arquitectónica implica medir inconscientemente el objeto o el edificio con el cuerpo de uno, y proyectar el esquema del cuerpo en el espacio en cuestión. Sentimos placer y protección cuando el cuerpo descubre su resonancia en el espacio. Al experimentar un edificio, inconscientemente imitamos su configuración con nuestros huesos y músculos: el flujo placenteramente animado de una pieza musical se transforma inconscientemente en sensaciones corporales, la composición de un cuadro abstracto se experimenta como tensiones en el sistema muscular y las estructuras de un edificio se imitan y se comprenden inconscientemente a través del sistema óseo. Sin saberlo, interpretamos la función de la columna o de la bóveda con nuestro cuerpo. “Si preguntamos al ladrillo qué es lo que quiere ser, dirá: pues me gustan los arcos”,⁶⁴ como dijo Louis I. Kahn, y esta metamorfosis tiene lugar a través de la capacidad mimética del cuerpo.

El sentido de gravedad es la esencia de todas las estructuras arquitectónicas y la gran arquitectura nos hace ser conscientes de la gravedad y de la tierra. La arquitectura fortalece la experiencia de la dimensión vertical del mundo. Al mismo tiempo, nos hace ser conscientes de la profundidad de la tierra, nos hace soñar con la levitación y el vuelo.

Espacios de memoria e imaginación

Tenemos una capacidad innata para recordar e imaginar lugares. La percepción, la memoria y la imaginación están en constante interacción; el dominio de la presencia se fusiona en imágenes de memoria y fantasía. Seguimos construyendo una inmensa ciudad de evocación y remembranza y todas las ciudades que hemos visitado son recintos en esta metrópolis de la mente.

La literatura y el cine carecerían de su poder de encantamiento sin nuestra capacidad de *entrar* en un lugar recordado e imaginado. Los espacios y lugares que una obra de arte promete son reales



Una arquitectura enriquecedora de los sentidos

1

Una arquitectura con restricciones formales, con una riqueza sensorial poco común, que se dirige simultáneamente a los sentidos.

Peter Zumthor, Termas de Vals, Grisones, Suiza, 1990-1996.

2

Una arquitectura que dirige nuestros sentidos del movimiento y del tacto tanto como del ojo, y crea una atmósfera de domesticidad y acogida.

Alvar Aalto, villa Mairea, Noormarkku, Finlandia, 1938-1939. Vestíbulo de entrada, sala de estar y escalera principal.

en todo el sentido de la experiencia. “Tintoretto no escogió aquel claro amarillo del cielo sobre el Gólgota para expresar angustia ni para provocarla. Es angustia y cielo amarillo al mismo tiempo. No es cielo de angustia o cielo angustiado; es algo convertido en angustia, angustia que se ha convertido en un claro amarillo del cielo”,⁶⁵ escribe Jean-Paul Sartre. De igual manera, la arquitectura de Miguel Ángel no presenta símbolos de melancolía; en realidad sus edificios lloran. Al experimentar una obra de arte, tiene lugar un curioso intercambio; la obra proyecta su aura y nosotros proyectamos nuestras emociones y preceptos sobre la obra. La melancolía de la arquitectura de Miguel Ángel consiste fundamentalmente en que el espectador siente su propia melancolía desgastada por la autoridad de la obra. Enigmáticamente, nos encontramos a nosotros mismos en la obra.

La memoria nos devuelve a ciudades remotas y las novelas nos transportan a través de ciudades invocadas por la magia de la palabra del escritor. Las habitaciones, las plazas y las calles de un gran escritor son tan reales como cualquiera que hayamos visitado; las ciudades invisibles de Italo Calvino han enriquecido para siempre la geografía urbana del mundo. La ciudad de San Francisco se despliega en su multiplicidad a través del montaje de la película *Vértigo* de Alfred Hitchcock; *entramos* en los inquietantes edificios siguiendo los pasos del protagonista y los vemos a través de sus ojos. *Nos convertimos* en ciudadanos del San Petersburgo de mediados del siglo XIX a través de los encantamientos de Fiódor Dostoievski. *Estamos* en la habitación del espeluznante doble crimen de Raskolnikov, nos *encontramos* entre los espectadores aterrorizados viendo a Mikolka y a sus amigos borrachos golpear a un caballo hasta la muerte, frustrados por nuestra incapacidad para evitar la crueldad demente y sin sentido.

Las ciudades de los cineastas, construidas de fragmentos momentáneos, nos envuelven con todo el vigor de las ciudades reales. En las grandes pinturas las calles continúan al doblar la esquina y traspasan los límites del marco del cuadro hacia lo invisible con todas las complejidades de la vida. “[El pintor] hace [casas], esto

es, crea una casa imaginaria, y no un símbolo, en el lienzo. Y la casa que aparece de este modo preserva toda la ambigüedad de las casas reales”,⁶⁶ escribe Sartre.

Hay ciudades que permanecen como simples imágenes visuales lejanas cuando se las recuerda, y ciudades a las que se recuerda por su vivacidad. La memoria vuelve a evocar la ciudad deliciosa con todos sus sonidos, olores y variaciones de luz y sombra. Incluso puedo escoger si caminar por la parte soleada o sombría de la calle en la agradable ciudad de mi recuerdo. La verdadera medida de las cualidades de una ciudad la da el que uno pueda imaginarse enamorándose en ella.

Una arquitectura de los sentidos

Podemos distinguir varias arquitecturas según la modalidad sensorial que tiendan a enfatizar. Junto a la arquitectura dominante del ojo, hay una arquitectura háptica del músculo y de la piel. Hay arquitectura que también reconoce los campos del oído, el olfato y el gusto.

Las arquitecturas de Le Corbusier y Richard Meier, por ejemplo, favorecen claramente la vista, ya sea como un encuentro frontal o como el ojo cinético de la *promenade architecturale* (aunque las últimas obras de Le Corbusier incorporan fuertes experiencias táctiles en la presencia enérgica de la materialidad y el peso). Por otra parte, la arquitectura de orientación expresionista, empezando por Erich Mendelsohn y Hans Scharoun, favorece la plasticidad muscular y háptica como una consecuencia de la supresión del dominio perspectivico ocular. Las arquitecturas de Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto se basan en un reconocimiento total de la condición humana encarnada y de la multitud de reacciones instintivas ocultas en el inconsciente humano. En la arquitectura actual, destaca la multitud de experiencias sensoriales en la obra de, por ejemplo, Glenn Murcutt, Steven Holl y Peter Zumthor.

En su arquitectura Alvar Aalto se preocupaba por todos los sentidos de una manera consciente. Su comentario sobre las intenciones sensoriales de su diseño de mobiliario revela claramente esta

inquietud: “Un objeto de uso doméstico cotidiano no debe tener reflejos de luz demasiado brillantes, como tampoco debe transmitir sonidos desagradables, etc. Además, un objeto que ha de estar en contacto directo con el cuerpo humano no tiene que estar hecho de un material de alta conductividad térmica”.⁶⁷ A Aalto le interesaba más claramente el encuentro del objeto con el cuerpo del usuario que la simple estética visual.

La arquitectura de Aalto exhibe una presencia muscular y háptica. Incorpora dislocaciones, enfrentamientos sesgados, irregularidades y polirritmias con el fin de suscitar experiencias corporales, musculares y hápticas. Sus elaborados detalles y texturas superficiales, trabajados para la mano, invitan al sentido del tacto y crean una atmósfera de intimidad y calidez. En lugar del idealismo cartesiano desencarnado de la arquitectura del ojo, la arquitectura de Aalto se fundamenta en el realismo sensorial. Sus edificios no se basan en un único concepto dominante o *Gestalt*, sino que son aglomeraciones sensoriales. Incluso a veces parecen torpes e irresueltas como dibujos, pero están concebidas para ser apreciadas en su verdadero encuentro físico y espacial, “en la carne” del mundo vivido, no como construcciones de una visión idealizada.

El cometido de la arquitectura

La eterna tarea de la arquitectura es crear metáforas existenciales encarnadas y vividas que concretan y estructuran nuestro ser-en-el-mundo. La arquitectura refleja, materializa y hace eternas ideas e imágenes de la vida ideal. Los edificios y las ciudades nos permiten estructurar, entender y recordar el flujo informe de la realidad y, en última instancia, reconocer y recordar quiénes somos. La arquitectura nos permite percibir y entender la dialéctica de la permanencia y el cambio para establecernos en el mundo y para colocarnos en el continuum de la cultura y del tiempo.

En su modo de representación y estructuración de la acción y del poder, del orden social y cultural, de la interacción y la separación, de la identidad y la memoria, la arquitectura trata con cuestiones existenciales fundamentales. Toda experiencia implica los actos

de guardar, ordenar, recordar y comparar. Una memoria incorporada tiene un papel esencial como la base para el recuerdo de un espacio o un lugar. Transferimos a la memoria encarnada de nuestro cuerpo todas las ciudades que hemos visitado, todos los lugares que hemos reconocido. Nuestro domicilio pasa a integrarse en nuestra propia identidad; pasa a ser parte de nuestro cuerpo y de nuestro ser.

En las experiencias memorables de arquitectura, el espacio, la materia y el tiempo se funden en una única dimensión, en la sustancia básica del ser que penetra nuestra consciencia. Nos identificamos con este espacio, este lugar, este momento, y estas dimensiones pasan a ser ingredientes de nuestra misma existencia. La arquitectura es el arte de la reconciliación entre nosotros y el mundo, y esta mediación tiene lugar a través de los sentidos.

En 1954, a la edad de 85 años, Frank Lloyd Wright formuló el cometido teórico de la arquitectura con las siguientes palabras:

“Lo que más se necesita ahora en la arquitectura es exactamente lo que más se necesita en la vida: integridad. Lo propio que en el ser humano, la integridad es la cualidad más profunda de un edificio [...]; si lo conseguimos habremos hecho un gran servicio a nuestra naturaleza moral —la psiquis— de nuestra sociedad democrática [...]. Manténgase la *integridad* en el edificio y se mantendrá la integridad no solo en la vida de los que construyeron el edificio, sino que también será inevitable una recíproca relación social”.⁶⁸

Esta declaración empática de la misión de la arquitectura es incluso más urgente actualmente que en la época en la que se escribió, hace cincuenta años.

Y esta opinión exige un total entendimiento de la condición humana.

¹ Con ochocientas mil fibras y dieciocho veces más terminaciones nerviosas que el caracol del oído, el nervio óptico es capaz de transmitir una cantidad increíble de información al cerebro, a una velocidad que excede en mucho a la de los órganos de los otros sentidos. Cada ojo contiene ciento veinte millones de bastoncillos que recogen información en unos quinientos niveles de luminosidad y oscuridad, mientras que más de siete millones de conos nos capacitan para distinguir entre más de un millón de combinaciones de colores. Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1994, pág. 6.

² Kearney, Richard, *Modern Movements in European Philosophy*, Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1994, pág. 74.

³ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, París, 1976 (versión castellana: *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 2000).

⁴ *Ibíd.*

⁵ Bloomer, Kent C. y Moore, Charles W., *Body, Memory, and Architecture*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1977, pág. 44 (versión castellana: *Cuerpo, memoria y arquitectura*, Hermann Blume, Madrid, 1982, pág. 56).

⁶ *Ibíd.*, pág. 117.

⁷ *Ibíd.*, pág. 119.

⁸ Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, París, 1960 (versión castellana: *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1982, pág. 17).

⁹ A partir de experimentos con animales, los científicos han identificado diecisiete modos distintos en los que los organismos vivos pueden responder al entorno. Jay, Martin, *op. cit.*, pág. 6.

¹⁰ Bloomer, Kent C. y Moore, Charles W., *op. cit.*, pág. 45.

¹¹ La antropología y la psicología espiritual basada en los estudios de Rudolf Steiner sobre los sentidos distingue doce sentidos: el sentido de la vida, el del movimiento de uno mismo, el equilibrio, el olfato, el gusto, la vista, el sentido de la temperatura, el oído, el sentido del lenguaje, el sentido conceptual y el sentido del ego. Soesman, Albert, *Our Twelve Senses. Wellsprings of the Soul*, Hawthorn Press, Stroud/Glos, 1998.

¹² Spitz, René A., *The First Year of Life*, International Universities Press, Nueva York, 1965, pág. 62 (versión castellana: *El primer año de la vida del niño*, Aguilar, Madrid, 1993). Citado en: Burgin, Victor, "Perverse Space" [1991] (versión castellana: "Espacio perverso", en *Ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pág. 135) y recogido en Colomina, Beatriz (ed.), *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, Princeton, 1999, pág. 233.

¹³ Jay, Martin, citado en Levin, David Michael (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1993.

¹⁴ Houlgate, Stephen, "Vision, Reflection, and Openness: The 'Hegemony of Vision' from a Hegelian Point of View", en Levin, David Michael (ed.), *op. cit.*, pág. 100.

¹⁵ Citado en Houlgate, Stephen, *op. cit.*, pág. 100.

¹⁶ Citado en *ibíd.*, pág. 108.

¹⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, París, 1996 (versión castellana: *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 1977, pág. 42).

¹⁸ Citado en Montagu, Ashley, *Touching: The Human Significance of the Skin*, Harper & Row, Nueva York, 1986, pág. 308 (versión castellana: *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas*, Paidós, Barcelona, 2004).

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Saugnier, París, 1923 (versión castellana: *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998).

²¹ Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, París, 1957 (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1994, pág. 36).

²² Okakura, Kakuzo, *El libro del té*, Kairós, Barcelona, 1981, págs. 44-45.

²³ Casey, Edward S., *Remembering: A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington/Indianápolis, 2000, pág. 172.

²⁴ Citado en Judovitz, Dalia, "Vision, Representation, and Technology in Descartes", en Levin, David Michael, *op. cit.*, pág. 80.

²⁵ Edie, James M. (ed.), *Maurice Merleau-Ponty. The Primacy of Perception*, Northwestern University Press, Evanston, 2000, pág. 162.

²⁶ Le Corbusier, *op. cit.*, pág. 7.

²⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible: suivi de notes de travail*, *op. cit.*, pág. 19.

²⁸ Tanizaki, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 2002, 12ª ed., págs. 39-40.

²⁹ Ramírez Ugarte, Alejandro, "Los jardines de Luis Barragán" [Entrevista, 1962], en Riggen, Antonio (ed.), *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, págs. 84-85.

³⁰ Ong, Walter J., *Orality & Literacy – The Technologizing of the Word*, Routledge, Londres/ Nueva York, 1991, pág. 73 (versión castellana: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987, pág. 77).

³¹ Stokes, Adrian, "Smooth and Rough", en *The Critical Writings of Adrian Stokes* (vol. II), Thames & Hudson, Londres, 1978, pág. 245.

³² Rasmussen, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1959 (la versión castellana traduce el capítulo "Hearing Architecture" por "El sonido": *La experiencia de la arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000).

³³ *Ibíd.*, pág. 176.

³⁴ Harries, Karsten, "Building and the Terror of Time", *Perspecta*, núm. 19, Cambridge (Mass.), 1982, págs. 59-69.

³⁵ Citado en Ambasz, Emilio, *The Architecture of Luis Barragán*, The Museum of Modern

Art, Nueva York, 1976, pág. 108.

³⁶ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, op. cit., pág. 44.

³⁷ Ackerman, Diane, *A Natural History of Senses*, Vintage Books, Nueva York, 1991, pág. 45 (versión castellana: *Una historia natural de los sentidos*, Anagrama, Barcelona, 2000, pág. 67).

³⁸ Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910] (versión castellana: *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pág. 42).

³⁹ Rilke, Rainer Maria, *Auguste Rodin* [1903] (versión castellana: *Rodin*, en *Obras de Rainer Maria Rilke*, Plaza & Janés, Barcelona, 1967, pág. 1704).

⁴⁰ Heidegger, Martin, "What Calls for Thinking", en *Martin Heidegger. Basic Writings*, Harper & Row, Nueva York, 1977, pág. 357.

⁴¹ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, op. cit., pág. 30.

⁴² *Ibíd.*, pág. 37.

⁴³ Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. 1. Du côté de chez Swann*, Éditions Gallimard, París, 1919-1927 (versión castellana: *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pág. 17).

⁴⁴ Stokes, Adrian, op. cit., pág. 243.

⁴⁵ Fuente sin identificar.

⁴⁶ Stokes, Adrian, op. cit., pág. 316.

⁴⁷ Tanizaki, Junichiro, op. cit., págs. 37-38.

⁴⁸ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, op. cit.

⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 45.

⁵⁰ "From Eclecticism to Doubt", conversación entre Eileen Gray y Jean Badovici, en *L'Architecture Vivante*, otoño/invierno de 1929, citado en Wilson, Colin St. John, *The Other Tradition of Modern Architecture*, Academy Editions, Londres, 1995, pág. 112.

⁵¹ Ando, Tadao, "The Emotionality Made Architectural Spaces of Tadao Ando", citado en Frampton, Kenneth, "The Work of Tadao Ando", en Futagawa, Yukio (ed.), *Tadao Ando*, ADA Edita, Tokio, 1987, pág. 11.

⁵² A mediados del siglo XIX, el escultor estadounidense Horatio Greenough dio con esta idea la primera formulación sobre la interdependencia entre forma y función, que más tarde pasaría a ser la piedra angular ideológica del funcionalismo. Small, Harold A. (ed.), *Horatio Greenough. Form and Function on Art, Design and Architecture*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 1966.

⁵³ Bergson, Henri, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Presses Universitaires de France, París, 1999.

⁵⁴ Casey, Edward S., op. cit., pág. 149.

⁵⁵ Aalto, Alvar, “Porraskiveltä arkihuoneeseen” [1926] (versión castellana: “De los escalones de entrada al cuarto de estar”, en Schildt, Göran [ed.], *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, págs. 69-74).

⁵⁶ Thompson, Fred y Barbro, “Unity of Time and Space”, *Arkkitehti*, núm. 2, Helsinki, 1981, págs. 68-70.

⁵⁷ Tal y como aparece en la nota de los traductores (Hubert L. y Patricia Allen Dreyfus) de la versión inglesa de: Merleau-Ponty, Maurice, *Sense and non-sense*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, pág. xii (versión original: *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, París, 1996).

⁵⁸ Arnaud, Noël, *L'État d'ébauche*, Gizard, París, 1950. Citado en Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957 (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1994, 4ª ed., pág. 172).

⁵⁹ Moore, Henry, “The Sculptor Speaks”, en James, Philip (ed.), *Henry Moore on Sculpture*, MacDonald, Londres, 1966, pág. 62.

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 79.

⁶¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, *op. cit.*

⁶² Véase, por ejemplo: Segal, Hanna, *Melanie Klein*, The Viking Press, Nueva York, 1979 (versión castellana: *Melanie Klein*, Alianza Editorial, Madrid, 1985).

⁶³ Lang, Richard, “The Dwelling Door: Towards a Phenomenology of Transition”, en Seamon, David y Mugerauer, Robert, *Dwelling, Place & Environment*, Columbia University Press, Nueva York, 1982, pág. 202.

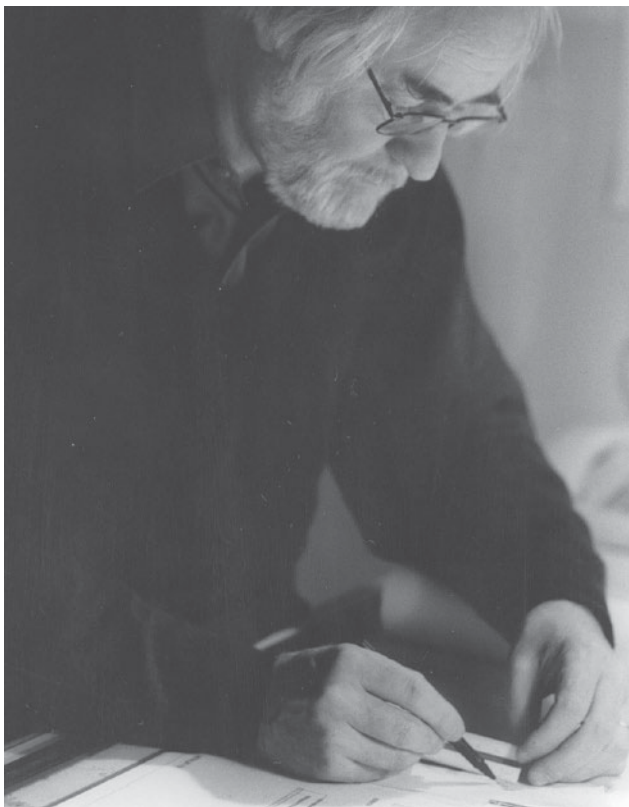
⁶⁴ Kahn, Louis I., “I Love Beginnings”, en Latour, Alessandra (ed.), *Louis I. Kahn. Writings, Lectures, Interviews*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 1991, pág. 288 (versión castellana: “Me encantan los comienzos”, en *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias, entrevistas*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2003, pág. 300).

⁶⁵ Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], Éditions Gallimard, París, 1985 (versión castellana: *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 2003).

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 4.

⁶⁷ Aalto, Alvar, “Rationalismen och människan” [1935] (versión castellana: “El racionalismo y el hombre”, en Schildt, Göran [ed.], *op. cit.*, pág. 127).

⁶⁸ Wright, Frank Lloyd, “Integrity”, en *The Natural House* [1954], publicado en Kaufman, Edgar y Raeburn, Ben (eds.), *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*, Horizon Press, Nueva York, 1960, págs. 292-293 (versión castellana: “Integridad”, en *Frank Lloyd Wright: sus ideas y sus realizaciones*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1962, págs. 313-314).



UNA MANIJA Y UN APRETÓN DE MANOS

Una introducción a Juhani Pallasmaa y a su obra

Peter MacKeith

Al igual que una manija es el “apretón de manos” de un edificio, este libro ofrece la oportunidad de estrechar la mano al arquitecto, profesor y crítico finlandés Juhani Pallasmaa, e incluso de pasar algunos momentos en su compañía. *Los ojos de la piel* es, en gran medida, un libro para la mano; como el autor, el desarrollo narrativo del libro te atrapa y despierta tu curiosidad. Inteligencia, generosidad, amabilidad e inspiración son algunas de las cualidades del autor que enseguida se ponen de manifiesto y que recompensan la implicación del lector.

Como diseñador, Pallasmaa ha prestado mucha atención al diseño y a la fabricación de manijas. Como para quienes le han precedido en la cultura arquitectónica nórdica —entre los que podemos mencionar a Eliel Saarinen, Erik Gunnar Asplund, Arne Jacobsen o Alvar Aalto—, la manija posee un significado talismánico para el arquitecto y constituye uno de los detalles principales para explorar, refinar y elaborar. Las páginas de los cuadernos de Pallasmaa muestran muchas y obsesivas variaciones sobre, por ejemplo, una manija de palanca; y un tirador vertical, ligeramente curvado, de bronce fundido contiene los mismos elementos, principios formales y ambiciones que un edificio. La analogía antropomórfica se adecúa perfectamente a *Los ojos de la piel*: el carácter del autor puede percibirse en la clara estructura del libro, así como en su densidad intelectual, su precisa articulación, la sensibilidad humana que lo impregna y su profundo significado.

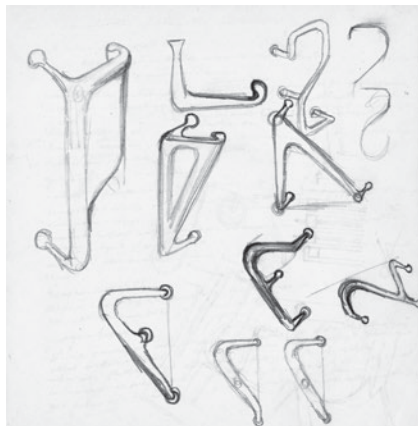
El paralelismo entre el diseño de una manija y la publicación de un libro es emblemático, pues la vida y la obra de Pallasmaa subrayan de manera más general la relación complementaria entre el “pensar” y el “hacer”, entre el acto de escribir sobre arquitectura y el acto de proyectar y construir arquitectura. Si bien describe su trayectoria académica y su obra como escritor y crítico como una “lenta e inten-

cionada deriva” paralela a su trabajo como arquitecto, Pallasmaa tiene una clara visión de su perspectiva crítica y su proceso de escritura, como un arquitecto en ejercicio que explora ideas:

“Escribo sobre arte, arquitectura y el mundo de la vida como arquitecto y diseñador en ejercicio que también está implicado con el mundo del arte. Escribo de la misma manera y con la misma intención con la que hago un croquis o un dibujo, con una mentalidad abierta y sin ideas preconcebidas. Las palabras surgen de igual modo a cómo se despliegan las líneas de un dibujo, poniendo a descubierto una imagen que yacía escondida en algún lugar, en el interior de los pliegues de los pensamientos, las asociaciones y las memorias corporizadas. Tanto el dibujo como la frase tratan de dar forma a sentimientos emergentes, conglomerados de incertidumbre y seguridad intuitiva sin forma que adquieren intención y significado en el momento mismo en que surgen. Como consecuencia de mi modo de trabajar, un proyecto y un escrito son para mí una misma cosa, aunque parezca que no tienen una relación causal y existan en realidades distintas, como dos productos u observaciones del pensamiento paralelas, pero independientes”¹

Los ojos de la piel tiene, pues, una intención arquitectónica tangible. El libro fue publicado por primera vez en 1996, fue objeto de una segunda edición en 2005 (traducida al castellano en 2006) y ahora se publica esta tercera edición en versión papel y digital. Tal vez el lector tenga entre las manos un lector de libros electrónicos

Croquis de manijas para puertas, finales de la década de 1980 y principios de la de 1990. Página de uno de los cuadernos de Juhani Pallasmaa, lápiz y rotulador. Las dimensiones originales de la página de sus cuadernos, especialmente encuadernados, es de 22,5 x 22,5 cm.



y haya descargado hace apenas unos instantes el archivo digital a su pantalla. Resulta irónico que, cuando se agotó la primera edición de *Los ojos de la piel*, el libro se difundía a través de una serie aparentemente inagotable de versiones fotocopiadas, cada vez más tenues, como si fueran copias clandestinas. No obstante, ningún material o forma contemporánea de reproducción tecnológica puede ocultar que todavía se trata de un libro, escrito, diseñado y dimensionado tanto para las manos como para los ojos. De hecho, se trata de un libro original, laboriosa e intencionadamente escrito a mano, a través de múltiples borradores manuscritos y revisiones, tal como describe el propio Pallasmaa:

“Escribo igual que proyecto, y paso por entre ocho y diez versiones escritas a mano, o correcciones a mano, que mi secretaria mecanografía y que me devuelve para que incorpore nuevos añadidos y correcciones. Necesito ver mi propia caligrafía sobre el papel, casi ilegible, para tener una sensación de intimidad con el texto y poder interiorizarlo. Valoro también las señales y los rastros que deja el trabajo”.²

Recomiendo la lectura de las relativamente pocas páginas de este libro con esa sensibilidad manual, como una condensación material, tangible, e incluso sensual, de pensamiento, sentimiento y tiempo. Con independencia de la velocidad con la que se haya adquirido el libro y de su brevedad (puede leerse en menos de una hora), *Los ojos de la piel*, como toda obra literaria ambiciosa, trata de mantener nuestra atención y ralentizar nuestro sentido del tiempo y de la experiencia a medida que se van pasando las páginas. Tal vez el lector se encuentre, como les ha sucedido a muchos, volviendo al texto una y otra vez, haciendo que el libro continúe más allá del momento en el que se pasa la última página.

Esta profundidad y esta duración tienen distintas capas desde el punto de vista intelectual, histórico y cultural. Al dar la mano a Pallasmaa en *Los ojos de la piel*, uno conoce también a sus amigos y sus maestros; y esta, hay que decirlo, es una larga lista de compañías muy diversas. Hay que estar preparado para cierta profundidad y, también, para cierta desorientación: le gusta citar a Aldo

van Eyck diciendo que su conversación con Giotto se mantenía abierta, aunque el pintor hubiera muerto hace cinco siglos. Según Pallasmaa:

“Puede que el más importante de tus maestros haya muerto hace medio millar de años; tu maestro puede perfectamente ser Filippo Brunelleschi o Piero della Francesca. Creo que todo artista serio —al límite de su conciencia— dirige y ofrece su obra a un colega al que admira para su aprobación. Si, por ejemplo, uno siente que su obra tiene la aprobación de Filippo o de Piero, esa obra tiene que tener algún valor”.³

Sin ninguna duda y en la misma línea, *Los ojos de la piel* tiene sus precedentes y sus compañías en el pensamiento arquitectónico nórdico, y es importante tenerlas en cuenta. Ya se ha mencionado la fascinación de Asplund y de Aalto por los detalles táctiles y expresivos. No obstante, para Pallasmaa la imagen que ofrece Aalto de Asplund (en un homenaje al arquitecto sueco con motivo de su muerte en 1940), en tanto que el arquitecto moderno que desveló e insistió en el carácter “psicológico” de la arquitectura, tiene la misma importancia.⁴ Pallasmaa destaca también el carácter anticipatorio de la observación de Aalto sobre la necesidad de que la arquitectura moderna aborde las cualidades humanas y psicológicas:

Croquis de tiradores para puertas, finales de la década de 1980 y principios de la de 1990. Página de uno de los cuadernos de Pallasmaa, lápiz y rotulador.



“El fallo reside en que la racionalización no ha profundizado lo suficiente. El actual período de la arquitectura moderna es, sin duda, nuevo, y tiene especial interés en resolver los problemas en los campos humano y psicológico”⁵

El elegante libro *La experiencia de la arquitectura* (1959), escrito por el académico danés Steen Eiler Rasmussen, constituye un precedente en la reivindicación de las cualidades sensoriales de la arquitectura.⁶ La presencia de los finlandeses Aulis Blomstedt y Aarno Ruusuvuori, mentores directos de Pallasmaa, puede percibirse en la insistente exigencia de honestidad en la arquitectura. Sigurd Lewerentz, que había colaborado con Aalto, desempeña también un papel enigmático en el ADN de este libro debido a sus trabajos más tardíos, en la década de 1960, como las singulares y evocadoras iglesias de ladrillo de St Petri y St Markus, en las poblaciones suecas de Klippan y Björkhagen, respectivamente.⁷ El académico noruego Christian Norberg-Schulz destaca los temas existenciales y fenomenológicos —“una ontología del lugar”, fuertemente basada en las reflexiones filosóficas de Martin Heidegger— en su análisis de la historia de la arquitectura y de sus posibilidades, a través de una serie de libros y ensayos escritos básicamente en las décadas de 1970 y 1980. El pensamiento de Pallasmaa en *Los ojos de la piel* reanima y da concreción a los estudios de Norberg-Schulz.⁸ Igual de importante en el interior de la fraternidad nórdica, la obra poética, el pensamiento y el carácter de Sverre Fehn —brillantemente condensados por Per Olaf Fjeld en el libro *The Thought of Construction*— constituyen un paralelo a la emergencia del propio Pallasmaa en la misma década.⁹

Pero encuadrar este libro únicamente en un linaje arquitectónico e intelectual nórdico sería encerrarlo injustamente en el interior de una perspectiva “regionalista” nacida de la Última Thule. Pallasmaa es demasiado culto, ha visto demasiado mundo y es demasiado conocido como para encajar en una definición tan simple. Este libro constituye también una introducción implícita a dos importantes arquitectos y profesores británicos, Colin St John Wilson y Kenneth Frampton. Ambos buenos amigos de Pa-

llasmaa, cada uno de ellos con sus propias afinidades con la arquitectura nórdica y finlandesa, y con su propia trayectoria de producción humanística intelectual de posguerra (y, en el caso de Wilson, también con importantes logros arquitectónicos). Wilson, culto decano de la escuela de arquitectura de Cambridge, mantuvo a lo largo de toda su vida una obstinada y sensible insistencia en los principios éticos y filosóficos de la arquitectura. Paralelamente identificó y defendió “la otra tradición” de la arquitectura moderna, señalando a Alvar Aalto, Erik Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, Hans Scharoun y Eileen Gray como arquitectos del siglo xx que no estuvieron nunca atados a definiciones dogmáticas de la forma o de la función.¹⁰ Igualmente importante es el hecho de que Wilson introdujera a Pallasmaa en los escritos de base psicoanalítica del crítico de arte Adrian Stokes.¹¹ Frampton —igual de culto e influenciado por la Escuela de Fráncfort de pensamiento político, económico y social— se convirtió en uno de los historiadores canónicos de la arquitectura moderna de finales del siglo xx. A partir de una serie de importantes ensayos de principios de la década de 1980, puso en marcha el proyecto de una arquitectura del “regionalismo crítico”, en la que las obras de Alvar Aalto, Jørn Utzon, Sverre Fehn y otros arquitectos de todo el mundo demostraban la especificidad del lugar y de la cultura.¹² Para Pallasmaa, quien ya había establecido una conversación con Wilson y Frampton en la década de 1980, estos puntos de vista fueron muy apreciados e influyentes.

Otra serie de voces, igual de potentes y procedentes de Norteamérica, se entrelazan con las fuentes ya mencionadas en este desarrollo intelectual. El que fuera durante mucho tiempo decano de la escuela de arquitectura de la Cooper Union, John Hejduk, había entablado amistad con Pallasmaa ya en la década de 1980 —y había también respaldado a Sverre Fehn— y compartían la visión de un imperativo poético en la arquitectura. De manera parecida, un joven Daniel Libeskind había acogido a Pallasmaa en su taller de proyectos en la época en que estuvo al frente de la Cranbrook Academy of Art. Se inició una correspondencia y un intercambio de

dibujos y de exposiciones entre ellos, así como una relación personal y profesional de apoyo mutuo. Resulta importante destacar que Pallasmaa atribuye a Libeskind su primer contacto con el libro *La poética del espacio*, de Gaston Bachelard, que Pallasmaa reconoce como un punto de inflexión en su trayectoria.¹³

Como deja claro la introducción del propio Pallasmaa, el origen más inmediato de *Los ojos de la piel* se encuentra en el conjunto de ideas, perspectivas y aproximaciones iniciadas y compartidas por el arquitecto estadounidense Steven Holl, el académico mexicano-canadiense Alberto Pérez-Gómez (establecido primero en la Carleton University y, más tarde, en la McGill University) y el propio Pallasmaa. Los tres se encontraron, en el pensamiento y en la práctica, gracias a su deseo de dotar de una base fenomenológica a la arquitectura, en sereno pero dramático contraste con las tendencias dominantes en la cultura arquitectónica del momento, como, por ejemplo, el eclipse de la geometría euclidiana, la descentralización del sujeto o la indeterminación del significado.

Desde su primer encuentro en el Simposio Alvar Aalto de 1991 en Finlandia, Holl y Pallasmaa compartieron inmediatamente un punto de vista común. Su relación se estrechó en los años sucesivos, debido a que Holl ganó el concurso para la construcción del Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki, edificio conocido por el lema del concurso, *Kiasma* (el término es una adaptación a la lengua finlandesa de un concepto de Maurice Merleau-Ponty).¹⁴ Pallasmaa colaboró en el proyecto finlandés de Holl como arquitecto asociado, así como en el planeamiento y el diseño del espacio público. Del mismo modo, a través de su importante libro *Architecture and the Crisis of Modern Science* y las publicaciones que le siguieron, Pérez-Gómez exploraba temas parecidos con una misma convicción e intensidad en la investigación. Pallasmaa colaboró asiduamente con el programa de doctorado en historia y teoría de la arquitectura que Pérez-Gómez dirigía en la McGill University.¹⁵

En el contexto de esta base fenomenológica, la obra de los filósofos franceses del siglo xx Gaston Bachelard y Maurice Merleau-Ponty ocupa un lugar prominente, junto a la inspiración más



1
Juhani Pallasmaa con Alberto Pérez-Gómez y Steven Holl en el estudio de Holl en 1994 durante su colaboración en la publicación *Questions of Perception*.

2
Biblioteca/sala de reuniones de Juhani Pallasmaa Architects, Helsinki, Finlandia.

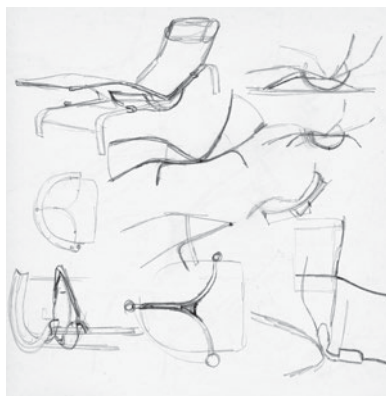
puramente poética de Rainer Maria Rilke, Joseph Brodsky y Jorge Luis Borges.¹⁶ Pallasmaa reconoce claramente su deuda con Bachelard y Merleau-Ponty en sus escritos y conferencias, y califica a los textos de Bachelard como “una especie de imán natural” y los enfoques de Merleau-Ponty de “inspiradoramente abiertos y optimistas”.

A pesar de su estratificada herencia, *Los ojos de la piel* fue pensado inicialmente como un ensayo intelectual único y profundamente sentido, pero ha dado origen a dos nuevos volúmenes: *La mano que piensa* y *La imagen corpórea*.¹⁷ Si bien uno puede sentirse atraído hacia esos otros ensayos por esta primera lectura, *Los ojos de la piel* puede leerse de forma completamente independiente..., siempre que uno esté dispuesto a entrar en la fantástica biblioteca de referencias nombradas y sugeridas por el libro, así como en el más amplio mundo de las obras de arte y de arquitectura que menciona y evoca. La selección de imágenes y la gran cantidad de notas al final del libro no son, de hecho, más que un pálido reflejo de la inmensa biblioteca de referencias de la que Pallasmaa se abastece.

Esa biblioteca es, de hecho, un lugar real. Para quienes visitan a Pallasmaa en su estudio de Helsinki, es la estancia central y el lugar principal para la conversación, el esparcimiento y la consulta de referencias intelectuales y visuales. Como tantos otros arquitectos, Pallasmaa es un bibliófilo, y las estanterías que recubren las paredes de la biblioteca se han extendido hacia el pasillo de entrada y hacia otras estancias del estudio. Sobre la mesa principal de la biblioteca siempre hay una pila con los nuevos volúmenes adquiridos, así como otros tantos montones separados para preparar algún escrito o conferencia. La catalogación de la biblioteca es un trabajo de Sísifo. A menudo se encomendaba como primer trabajo a los nuevos miembros del estudio y suponía intensas conversaciones sobre los criterios de clasificación. Para Pallasmaa, así como para Thomas Jefferson (el intelectual y arquitecto aficionado), el orden de su biblioteca requiere una reconceptualización del orden del conocimiento.

“Hasta los cuarenta años, solía clasificar los libros en dos categorías: los libros de arquitectura y el resto de los libros. Más tarde me di cuenta de que la primera categoría trataba básicamente de la arquitectura en cuanto que formalismo estetizado, mientras la segunda consideraba las ciudades, los edificios y los entornos como parte integral de la vida y del carácter humano. En los últimos treinta años he pasado a considerar todos los libros como libros de arquitectura, porque todas las situaciones, historias, ficciones, acciones y pensamientos están situados en entornos hechos de construcciones y artefactos humanos. Nuestras construcciones espaciales, materiales y mentales ofrecen un horizonte fundamental de comprensión. Leo poesía, escucho música, miro cuadros o veo películas en cuanto que proposiciones arquitectónicas en potencia”¹⁸

Pero no se trata de la soledad reflexiva de san Jerónimo en su estudio. Desde 1994 —aproximadamente cuando fue concebido y escrito *Los ojos de la piel*— la biblioteca de Pallasmaa ha sido también el escenario de un grupo de discusión formado por miembros de la vida intelectual, artística y cultural finlandesa, que incluye “un poeta, un historiador de la cultura, un director teatral, un compositor, un dramaturgo, un pintor, un fotógrafo y dos críticos literarios”.¹⁹ También aquí el carácter inclusivo es revelador: Pallasmaa desea ver las interrelaciones y los distintos estratos de conocimientos y puntos de vista.



Croquis de sillas, mediados de la década de 1990. Página de uno de los cuadernos de Pallasmaa, lápiz y rotulador.

Acepte *Los ojos de la piel* como una generosa invitación a entrar en esta biblioteca y participar en su grupo de discusión, como una mano alentadora que hace señas y señala hacia un territorio expandido de la historia y de la cultura. Esta es, también, una de las ambiciones del libro: situar y establecer de una manera responsable (y receptiva) consideraciones acerca de la arquitectura en el contexto de ese territorio cultural más amplio y, a su vez, hacernos formar parte también de esa vasta cultura. Es importante señalar que se trata de una conversación y, como hace con todas las obras de encargo para un público básicamente anglohablante, Pallasmaa escribió *Los ojos de la piel* directamente en inglés, con un tono que puede pasar de ser más analítico a ser más propositivo o que le permite elucubrar.

El libro puede tener también otro uso completamente distinto. Franz Kafka afirmaba provocativamente que “un libro debe ser el hacha que quiebre el mar helado dentro de nosotros”.²⁰ Quizás el autor de *Los ojos de la piel* pensaría en una herramienta más amable como metáfora, pero con la misma intención, energía o impacto transformador. Las primeras líneas de la novela épica finlandesa del siglo xx, *Täällä Phjantähden alla (Bajo la Estrella Polar)*²¹ presentan una ambición paralela de resonancias culturales y geográficas: “En el principio era la ciénaga, la azada, y Jussi” (Jussi es el diminutivo de Juhani). Pallasmaa escribe con el precepto de Milan Kundera en mente —un escritor escribe siempre para el lector ideal, pero también para sí mismo— trabajando, por tanto, con sincero optimismo y honestidad.²² Este hecho sugiere que Pallasmaa trabaja para aclarar temas que para él son de importancia arquitectónica, filosófica y cultural —para limpiar y cultivar la ciénaga, por decirlo de alguna manera— con la esperanza añadida de que ese trabajo sea también de utilidad para otros.

Este énfasis en la exploración y el refuerzo de la propia identidad a través del arte y de la arquitectura es un tema que está presente en los escritos, las conferencias, la docencia y los proyectos de Pallasmaa. *Los ojos de la piel* amplifica este tema a través de la insistencia en una arquitectura plenamente corpórea y sensorial.

No obstante, la búsqueda de la propia identidad no es la de una expresión propia egocéntrica, sino todo lo contrario. Un imperativo de orden superior —el papel reconciliador de la arquitectura— se perfila también como responsabilidad poética, personal y social última del arquitecto. Es un imperativo que Pallasmaa ha repetido en muchas ocasiones, y de muchas maneras distintas, pero cuyo llamado se mantiene invariable: “El papel de la arquitectura es articular y expresar la esencia de nuestro mundo vivido y permitírnos habitar este mundo”.²³

Aperturas

Pallasmaa ha cumplido 75 años y ha anunciado recientemente que va a retirarse de la arquitectura para concentrar sus energías en la escritura, las conferencias y la enseñanza. Para muchos de quienes forman parte de la comunidad arquitectónica de los países nórdicos, y para muchos simpatizantes de la causa arquitectónica finlandesa de Europa y Norteamérica, Pallasmaa es una figura emblemática; sin embargo, una figura cuyo trabajo y cuya voz, incluso ahora, no han sido todavía, paradójicamente, expuestos y oídos de manera adecuada. Desde 1996, la publicación de *Los ojos de la piel* le ha reportado un mayor número de oportunidades académicas, y Pallasmaa ha mantenido un infatigable ritmo de cursos y conferencias fuera de Finlandia durante casi dos décadas, un ritmo tal vez solo comparable al de las giras de Muddy Waters, B. B. King o Chuck Berry (todos ellos, por cierto, músicos que admira junto a los grandes del jazz). Pero es un hecho menos conocido, y poco comentado, que también ha formado parte del comité del Premio Pritzker durante los últimos cuatro años, junto a su buen amigo el arquitecto australiano Glenn Murcutt.

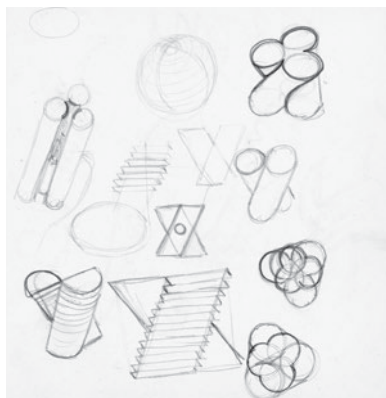
Sin embargo, mientras Pallasmaa es considerado un “fenómeno” en Finlandia, su increíble productividad y la cantidad de cargos de responsabilidad que ha desempeñado con éxito en la cultura arquitectónica finlandesa de las últimas tres décadas no tienen una explicación crítica adecuada. La suya ha sido una vida de fascinante versatilidad, dedicada a ocupaciones muy diversas, incluso

complementarias, en la que la fuerza de su proteico intelecto ha ido acompañada de un intenso compromiso en la producción de una arquitectura íntima.

Si hubiera que describir la sustancia de la vida de Pallasmaa mediante una geometría existencial, esta consistiría probablemente en un círculo: un perímetro de circunstancias que crecen consistentemente, pero siempre con relación al punto central de su país de origen y a la idea central de *hogar*.

“En las artes visuales en general, y en la arquitectura en particular, las formas básicas dominan: el círculo, el cuadrado, el triángulo, la orientación básica y los números. Por ejemplo, el círculo es un símbolo de uno mismo que expresa todas las dimensiones de la psique, incluyendo las relaciones entre el hombre y la naturaleza”.²⁴

El hogar, el punto de origen, ese íntimo habitar de la casa y el paisaje, funciona a la vez como base psicológica y como descripción metafórica en la obra y el pensamiento de Pallasmaa. Por otro lado, la profunda conciencia de su educación y su cultura le ha permitido moverse en arcos que se han ido ampliando, permitiendo así un conocimiento cada vez más profundo del mundo exterior



Croquis de lámparas, finales de la década de 1980 y principios de la de 1990. Página de uno de los cuadernos de Pallasmaa, lápiz y rotulador.

a Finlandia, así como del arte y de la arquitectura. Una serie de aperturas hacia momentos seleccionados de su biografía pueden ofrecer un marco en el que mejor entender ese círculo de circunstancias.

Juhani Pallasmaa nació en 1936, en la Finlandia de preguerra, y de niño fue enviado a la granja de su abuelo materno, en las llanuras de la Finlandia central, para que estuviera a salvo durante los largos años de la II Guerra Mundial. Pallasmaa veía a su padre, alistado en el ejército, quizás solo una vez cada cinco o seis meses. Su vida giraba alrededor de su abuelo y de la vitalidad de la granja, y allí aprendió a apreciar el valor de las cosas sencillas:

“Yo era el único niño que había en el desperdigado pueblo, y pasaba mis largos e inacabables días inventando actividades para pasar el tiempo alrededor de la casa, en los bosques más cercanos, u observando los múltiples quehaceres de mi viejo y sabio abuelo. Admiraba su diligencia, sus múltiples habilidades y su seguridad; no había trabajo que le pareciera inabordable... No recuerdo que nunca nadie preguntara: ¿puedes hacer esto? Dominar todo lo necesario era algo que se daba por hecho en la vida agraria. Las habilidades del granjero no eran conocimientos teóricos aprendidos a través de la lectura, sino sabiduría encarnada y tácita, habilidades aprendidas y recordadas por la musculatura a través de la observación y la imitación... Ya no soy capaz de recrear una clara imagen de la mesa de tablonos que había en la sala de la casa de mi abuelo, pero todavía puedo imaginarme sentado junto a ella reviviendo ese punto focal de una vivienda rural, la fuerza de unión de nuestro círculo familiar y sus ocasionales visitantes”.²⁵

La esencia de la experiencia de este círculo familiar, este hogar, ha quedado profundamente grabada en Pallasmaa:

“A pesar de haber vivido en ocho casas, he tenido la experiencia de un solo hogar durante mi infancia; mi hogar de la experiencia parece haber viajado conmigo y haberse transformado continuamente, adoptando nuevas formas físicas cada vez que cambiábamos de casa”.²⁶

“Tengo un nítido recuerdo del sentido del hogar, del sentimiento de regresar a casa después de una excursión de esquí en la oscuridad de una fría noche de invierno. La experiencia del hogar no puede ser más fuerte que cuando uno ve las ventanas de la casa en la oscuridad del paisaje invernal, con las luces encendidas, y percibe una cálida invitación a calentar sus heladas extremidades”.²⁷

Tras la difícil conclusión de la II Guerra Mundial por parte de Finlandia, la familia regresó a Helsinki. Como nos cuenta el propio Pallasmaa, la influencia de su otro abuelo aportó una clara inclinación hacia el arte:

“A los catorce años heredé el equipo de pintura al óleo de mi abuelo paterno, así como una gran cantidad de pintura. En el ambiente de pobreza general de aquel momento de posguerra, recibí este equipo como un lujo y, sin duda, reforzó mi interés por la pintura y el dibujo. Dibujaba de manera obsesiva ya desde niño. Si no hubiera sabido lo difícil que era ganarse la vida como pintor, podría haberme hecho artista”.²⁸

Cuando tenía diecisiete años y como estudiante de intercambio, Pallasmaa realizó un ambicioso viaje en solitario. Partiendo de Helsinki en barco, cruzó primero el golfo de Finlandia para llegar a Estocolmo —donde vio por primera vez, en un escaparate, un televisor—, y después cruzó el Atlántico para llegar a Estados Unidos, a los paisajes llanos y gélidos de Mineápolis, parecidos a los de su país natal. Allí paso un año en un instituto de educación secundaria, tiempo durante el que no solo experimentó la paradoja material y espiritual de Estados Unidos, sino que también ganó el campeonato estatal de esquí de fondo y un premio escolar de baile Jitterbug. Esta visita a Estados Unidos sería la primera de otras muchas que seguirían. De hecho, Pallasmaa calcula que ha pasado más tiempo en Estados Unidos que en ningún otro país que no sea Finlandia.

A su regreso, Pallasmaa solicitó el ingreso en la Escuela de Arquitectura, en lo que era el Instituto de Tecnología de Helsinki; entonces todavía situado en un gran edificio neoclásico en Hietalahdentori, en el extremo más occidental del Bulevardi de Helsinki (el campus de Otaniemi, en Espoo, diseñado por Aalto para la que sería la Universidad Tecnológica de Helsinki, estaba en construcción). En los años de posguerra, marcados todavía por medidas de austeridad económica, Pallasmaa recuerda su fascinación por las perspectivas originales de Eliel Saarinen colgadas en los pasillos de la escuela:



1
Juhani Pallasmaa en la granja de su abuelo en día de cosecha. Juhani, con tres años, de pie entre su padre y su madre; su abuelo granjero al fondo, junto al rastrillo tirado por caballos.

2
Sistema Moduli 225 de casas de verano producidas industrialmente, diseñado por Pallasmaa en colaboración con Kristian Gullichsen, 1968-1972. Primer prototipo construido en Kinkano, Finlandia.

“Cuando en 1957 fui aceptado en la Escuela de Arquitectura de Helsinki, me sentí extremadamente privilegiado por tener acceso a un mundo nuevo y diferente, el mundo de las ideas artísticas y de la belleza. No pensaba en mi oficio como profesión o como un modo de ganarme la vida. Veía la arquitectura como una actitud mental a través de la que experimentar el mundo de una forma significativa. Observar los dibujos originales de Eliel Saarinen dispuestos a lo largo de uno de los pasillos de la escuela encendía una llama en cualquiera de nosotros. El aprendizaje se convirtió en un ardiente deseo que, en la penuria de la posguerra, alimentaba la imaginación”.²⁹

El joven y recién titulado arquitecto Pallasmaa —formado bajo la influencia de los racionalistas finlandeses Aulis Blomstedt y Aarno Ruusivuori a finales de la década de 1950 y principios de la de 1960— trataba, junto a otros compañeros, de comprender cuál era su identidad y su papel en una cultura arquitectónica dominada por la figura de Alvar Aalto y, en un contexto más amplio, en la cultura de los años que giran alrededor del mayo francés de 1968:

“Existía un fuerte enfrentamiento entre la escuela ‘racionalista’ de pensamiento y la ‘academia’ aaltiana, tensiones que se habían generado en la generación de Aalto. Había también mucho teatro ideológico alrededor de la figura y el genio de Aalto, algo que parecía inaceptable en el ambiente idealista y democrático de la década de 1960. No solo teníamos una fuerte conciencia social, sino que creíamos también en una arquitectura universal, anónima, internacional y democrática para todo el mundo. Ninguno de nosotros pertenecía a un partido político, pero proyectábamos un idealismo de orientación política. Creíamos que la arquitectura era la respuesta a muchos problemas sociales y políticos”.³⁰

El joven arquitecto defendía apasionadamente la primacía del pensamiento racional en la arquitectura, subrayando la importancia de la información y la tecnología en oposición a los excesos de la burocracia estatal. Por aquel entonces escribiría: “El diseño se está alejando de la supervisión individual y la intuición para pasar a un control metodológico colectivo, desde el diseño de emplazamientos concretos a sistemas y estructuras de orden general, y del diseño inalterable y definitivo a un diseño desechable, cambiante y variable”.³¹ Según lo que entonces pensaba Pallasmaa, la arquitectura no consistía en “un atributo místico del espacio, sino en organización, la ordenación de hechos. De hecho, la palabra ‘bonito’

debería sustituirse por 'correcto'. De este modo, el arte es la capacidad de hacer lo correcto".³² Estas palabras adquirirían un significado completamente distinto. En 1969, a los 33 años, Pallasmaa fue nombrado rector del Instituto de Artes Industriales de Helsinki. Fue elegido por los 1.300 estudiantes después de una serie de disturbios académicos. Una vez en el cargo, su primera acción consistió en participar en una manifestación de estudiantes en apoyo a los trabajadores de la industria del acero finlandesa.

Sin embargo, a principios de la década de 1970, habiendo acabado su etapa como rector, Pallasmaa dejó Finlandia para irse a África, a Etiopía, donde fue profesor de la Universidad Haile Selassie I, en Adís Abeba, durante algo más de dos años. Fue un tiempo de exilio político autoimpuesto, así como un tiempo de transformación y maduración como arquitecto. Su creencia idealista en la capacidad redentora del diseño racionalista, la técnica y la estandariza-



Prototipo de casa para el campamento de 150 familias con lepra en Ambo, Etiopía, diseñado y supervisado por Pallasmaa y sus estudiantes de la Universidad Haile Selassie I entre 1972 y 1974. El proyecto fue financiado por Cruz Roja Internacional.

ción constructiva se debilitó tras el desencanto que supuso para él ver cómo los monopolios finlandeses de la construcción tomaban las riendas del proceso constructivo. Observó cómo el control de la construcción prefabricada producía una trágica eliminación de la calidad y del contenido humano de las urgentes necesidades de vivienda. En África, Pallasmaa redescubrió el significado del contenido social de la arquitectura, así como las ventajas de los sistemas modulares de pequeña escala en la resolución de problemas arquitectónicos en condiciones culturales y tecnológicas radicalmente distintas.

Esta experiencia hizo catalizar su comprensión de los componentes cultural, ambiental y psicológico de su filosofía arquitectónica en evolución:

“Mis experiencias en Etiopía a principios de la década de 1970 enfriaron mi confianza en la racionalidad, en las incuestionadas ventajas de la tecnología y en la idea de universalidad. Empecé a interesarme por escritos de antropología, estructuralismo y, eventualmente, psicología. Los escritos de Erich Fromm y Herbert Marcuse fueron particularmente importantes, y me hicieron comprender la esencia de los fenómenos psíquicos colectivos. Los dos libros de Anton Ehrenzweig sobre la dimensión inconsciente de la creación y la experiencia artística supusieron, quizás, el impulso más importante para mi pensamiento”.³³

Junto a estas lecturas, la experiencia africana tocó la fibra sensible de Pallasmaa y despertó una conciencia del posible papel de los arquetipos, los sueños y los recuerdos en el arte y la arquitectura. La deuda intelectual y emocional con las distintas experiencias culturales vividas en el continente africano es incuestionable en sus escritos y conferencias posteriores.

El interés por la base psicológica y biológica de la percepción espacial y las artes visuales dominaron los pensamientos de Pallasmaa a su regreso a Finlandia, a mediados de la década de 1970. Como director de exposiciones del Museo Finlandés de Arquitectura, tuvo la oportunidad de clarificar materialmente los efectos de su experiencia africana a través de un gran número de exposiciones temporales. Más tarde, como director del museo, Pallasmaa internacionalizó las actividades del mismo, con exposiciones sobre la

obra de Tadao Ando, Álvaro Siza o Daniel Libeskind, así como de dibujos de arquitectura norteamericana, con la voluntad de ampliar la perspectiva cultural del centro. El anuario del museo, *Abacus*, se convirtió en un foro para el estudio de temas arquitectónicos a nivel nacional e internacional. Sus propias aportaciones al anuario reflejaban su creciente interés por los temas antropológicos, lingüísticos y psicológicos, como muestra, por ejemplo, el siguiente fragmento:

“Los significados de estructura profunda provocados inconscientemente por una experiencia arquitectónica son recuerdos y asociaciones con las imágenes mentales sinestésicas de la temprana infancia, las experiencias cinético espaciales y los arquetipos colectivos”.³⁴

Pallasmaa dejó el museo en 1983 y puso a prueba sus ideas a través de un número cada vez mayor de proyectos, empezando por su propio apartamento y continuando con los detallados proyectos para Marimekko y para el Museo de Arte de Rovaniemi. Los proyectos de la década de 1980 fueron, en muchos sentidos, prolongaciones de los principios desarrollados en el diseño de exposiciones. Se privilegiaba lo táctil sobre lo estrictamente visual, empezando por las manijas de las puertas, los cantos redondeados, las consideraciones sobre los materiales, las superficies y la luz, y el espacio estaba teñido tanto por un orden basado en las proporciones como por una sensibilidad material. En 1986, a punto de iniciar una intensa etapa de numerosos encargos, Pallasmaa confirmó el cambio que se había producido en su pensamiento al citar la conocida afirmación de Aalto sobre la profundidad de la racionalización de la arquitectura moderna y las nuevas direcciones del movimiento: “El fallo reside en que la racionalización no ha profundizado lo suficiente. El actual período de la arquitectura moderna es, sin duda, nuevo, y tiene especial interés en resolver los problemas en los campos humano y psicológico”.³⁵ Las referencias a las observaciones de Aalto en las conferencias y escritos de Pallasmaa del momento hacían suponer que se estaban también ampliando sus “aproximaciones racionalistas”, y constituían una declaración de sus intenciones emergentes.

Así, en 1985, Pallasmaa escribió un texto titulado “La geometría del sentimiento” para la revista finlandesa *Arkkitehti* (la revista británica *The Architectural Review* publicaría más adelante la versión íntegra del texto en inglés).³⁶ Como bien describe el propio Pallasmaa, “Solo al escribir este texto tomé conciencia de la fenomenología en cuanto que una vía de interrogación filosófica, y añadí un apartado sobre esta aproximación filosófica a mi texto”.³⁷ Esta tentativa inicial iba a ser pronto ampliada y explorada en profundidad.

A principios de la década de 1990, con un número cada vez mayor de proyectos de gran escala y de empleados en el estudio, Pallasmaa fue nombrado primero catedrático (del curso básico de arquitectura) y, más tarde, decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Tecnológica de Helsinki. Este nombramiento académico, si bien era gratificante y entraba en resonancia con sus mentores Blomstedt y Ruusivuori, tenía también una consecuencia más importante: le proporcionaba una plataforma desde la que revitalizar la dimensión teórica de los estudios de arquitectura y vincular las consideraciones poéticas a los aspectos materiales del edificio. Pallasmaa defendía la necesidad de reelaborar la idea de la enseñanza de la arquitectura, de una poética radical de la arquitectura

Croquis de lápidas y objetos arquitectónicos, mediados de la década de 1990. Página de uno de los cuadernos de Pallasmaa, lápiz y rotulador.



en la que la teoría informa a la praxis, en la que la satisfacción de las funciones incluye la conciencia de las dimensiones psicológicas del proyecto, en las que los órdenes del material, la estructura, la luz y el espacio se van acumulando para proporcionar una experiencia metafísica. Estas ambiciones para el plan de estudios y el profesorado trataban también de superar la percepción convencional de la arquitectura finlandesa como una arquitectura completamente pragmática y resistente a las consideraciones teóricas y a las especulaciones escritas sobre la naturaleza de la arquitectura. Asimismo, consciente de las corrientes presentes en la educación arquitectónica mediante sus muchas visitas a otras escuelas, Pallasmaa trató de posicionar a la escuela en el contexto más amplio de la educación arquitectónica, pero mediante una profundización en su identidad finlandesa.

Durante esos años, mientras los debates en todo el mundo de la arquitectura giraban alrededor de una arquitectura “posmoderna”, hecha de un historicismo superficial, o de un “deconstructivismo” igualmente superficial, por el contrario Pallasmaa defendía —tanto a través de sus publicaciones como de sus intervenciones públicas— una revitalización de la filosofía y la práctica de la disciplina. Esos puntos de vista y los escritos que los exponían encontraron un primer público internacional a través de la revista *The Architectural Review*, y del que fuera durante mucho tiempo su director, Peter Davey, gran amante de la arquitectura finlandesa y apasionado defensor de una práctica arquitectónica más auténtica.

El punto de vista de Pallasmaa era “radical” en el sentido de que reclamaba una nueva comprensión de la ontología de la arquitectura, desde el convencimiento de que la arquitectura no puede ser separada de su base metafísica y existencial:

“Nuestra cultura identifica el mundo de los ideales y el de lo cotidiano, anulando así la función del arte como mediador entre ambos [...]. El arte debe estimular la consciencia de la dimensión metafórica superando lo cotidiano [...]. La arquitectura no debe embellecer o ‘humanizar’ el mundo de lo cotidiano, sino abrir una ventana a la segunda dimensión de nuestra conciencia, la realidad de los sueños, las imágenes y los recuerdos”.³⁸

El arquitecto interpolaba lo que podríamos calificar una “casa metafísica”, una casa hecha de imágenes, elementos y detalles arquitectónicos primarios específicos:

“El arquitecto compone la casa como un sistema de jerarquías y dinámicas espaciales —la estructura, la luz, el color, etc.—, mientras que el hogar está estructurado alrededor de unos pocos focos de comportamiento y símbolos: el frente (el patio delantero, la fachada, la configuración urbana), la entrada, la ventana, el hogar, los fogones, la mesa, la despensa, el baño, la estantería, el mobiliario, los tesoros familiares, los recuerdos, etc.”³⁹

Frente a este telón de fondo del pensamiento, la escritura, la enseñanza y el ejercicio de la profesión fue inicialmente concebido *Los ojos de la piel*, escrito y publicado entre 1995 y 1996. Tanto Steven Holl, en su breve prefacio “Hielo fino” a la segunda edición, como Pallasmaa en su propia introducción, repasan las circunstancias que provocaron el nacimiento del libro. La invitación de Holl a Pallasmaa y Pérez-Gómez para que se unieran a él en el número especial de *a+u*, titulado *Questions of Perception*, catalizó sin duda los puntos de vista y las asociaciones entre los tres.⁴⁰ Sin embargo, para Pallasmaa está claro que las ideas, la investigación y los intereses tan contundentemente expresados en *Los ojos de la piel* habían estado fermentando durante un tiempo y, aunque el libro puede considerarse un ambicioso contrapunto a los acontecimientos de la arquitectura del momento, posee un valor más importante y duradero si se lo lee como el intento de Pallasmaa de cristalizar sus actitudes, percepciones y observaciones de manera más duradera.

Poética

La obra construida de Pallasmaa, realizada a lo largo de los últimos cuarenta años, se entrelaza con todo Helsinki, Finlandia y el resto del mundo. Una serie de pequeñas casas de verano, incluida la cabina del propio arquitecto, se encuentran dispersas por el archipiélago finlandés, en el golfo de Finlandia. Cada una de ellas supone un experimento con los materiales y los detalles adaptado a un lugar específico. En Helsinki, su obra está presente en la ciudad a distin-



1
Museo de Arte y Sala de Conciertos de Rovaniemi, Korundi, Rovaniemi, Finlandia, 2011.
La sala de conciertos.

2
Museo de Laponia Siida, Inari, Finlandia, 1998.



1
Instituto Finlandés, París, Francia, 1991. Fachada a la Rue des Écoles.

2
Plaza de llegada e instrumento astronómico, Cranbrook Academy of Arts, Bloomfield Hills (Michigan), Estados Unidos, 1994.

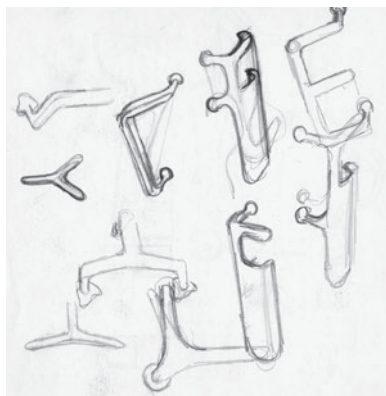
tas escalas, desde la elegante serie de puentes y paseos peatonales en el barrio de Ruoholahti hasta la sutil restauración de un mercado; desde las discretas cabinas de teléfono de color verde bosque (cada vez más ausentes) y contenedores de residuos, hasta patios comerciales íntimos y revitalizados; desde diseños contenidos y elegantes de tiendas hasta sofisticados interiores de apartamentos; desde las farolas y los caminos que rodean el Museo de Arte Contemporáneo de Steven Holl hasta el espacio principal, de 250 metros de largo, del centro comercial Eastern Centre o el Kamppi Centre, un complejo en altura de comercios, viviendas, servicios, transporte público y espacio público.

En Kuopio, capital de una región de la Finlandia oriental, la ampliación de unos juzgados en forma de arco y cuerdas; en Rovaniemi, en el círculo polar ártico, un museo lleno de luz que se acomoda en el interior de una cochera de autobuses en desuso. En la primera fase el edificio de ladrillo fue animado mediante unos elegantes detalles hábilmente incorporados; en la segunda, más reciente, por una íntima sala de música de cámara cuya gama de colores fue diseñada en colaboración con el artista Jorma Hautala (y que tal vez sea la última obra pública de Pallasmaa). En Inari, bien por encima del círculo polar ártico, se levanta el museo etnográfico del pueblo sami, de Laponia, adecuadamente llamado Siida (“finca agrícola” en lengua laponia), un proyecto que trata de responder a complejos temas de representación cultural, iluminación natural, geografía y clima.

En el extranjero, su Instituto Cultural Finlandés adereza la Rue des Écoles, cerca de la Sorbona, en París: un joyero de suave acabado de volúmenes y espacios engranados en el interior de un antiguo teatro. La Embajada Finlandesa de Pekín dispone de una zona administrativa, un jardín y una sauna, entrelazando la identidad finlandesa con las tradiciones arquitectónicas del país anfitrión con gran deferencia. Y, en la Cranbrook Academy of Art, en Michigan, asociada al diseño y la arquitectura finlandeses desde hace mucho tiempo, una zona de llegada al campus entrelaza las columnas con los pavimentos, el paisaje, unos paneles curvos de bronce, la iluminación y apelaciones al cosmos.

Una fe en la experiencia corporal de la arquitectura atraviesa toda su obra, sostiene “lo táctil por encima de lo visual” y reconoce también la dimensión metafísica del construir. El acento en el diseño a todas las escalas —mediante una elegante y sofisticada combinación de geometría, materiales, artesanía y detalles— resuena a través de todo su pensamiento y su obra. La arquitectura incorpora un proceso de diseño más complejo en el que la experiencia táctil del espacio, la luz y la materia está contrarrestada por un orden intelectual de la forma a través de la geometría y la estructura. El espacio y la estructura están mínimamente representados, dejando así lugar para la elaboración del material. Una cierta cualidad táctil, un sutil erotismo, flota alrededor de muchos elementos. Habitantes y visitantes son seducidos para entrar en esa experiencia por el ofrecimiento de los propios objetos; por ejemplo, las manijas de puertas y los tiradores de cajones de sensuales curvas se ofrecen a la mano y a los dedos. Existe un claro placer en el trabajo con los materiales, tanto si se trata de materiales lujosos como de otros más sencillos: una espiral de acero inoxidable, bloques de acero oxidado tallado, manijas de latón, madera contrachapada.

Al igual que ocurre con *Los ojos de la piel*, lo que Pallasmaa persigue con sus proyectos es reducir la velocidad de nuestra percepción del espacio diseñado. Este efecto se consigue con una estudiada



Croquis de manijas para puertas, finales de la década de 1980 y principios de la de 1990. Página de uno de los cuadernos de Pallasmaa, lápiz y rotulador.

disposición de los elementos arquitectónicos, un cuidadoso uso de superficies coloreadas, la luz natural que penetra por lucernarios, claristorios y huecos enmarcados en los muros, la diligente yuxtaposición de materiales, la sutil imposición de la geometría que ordena plantas y secciones, y la intensa concentración en la precisa elaboración de cada uno de los elementos y detalles. El resultado es un *collage* en el que únicamente se deja al azar la experiencia sensorial individual, las relaciones subjetivas y las conexiones establecidas por la participación de quienes entran en ese espacio y sus recuerdos táctiles. Al reducir la velocidad del paso del tiempo se permite que la experiencia táctil siga resonando en la conciencia mucho después de haber abandonado el lugar: el recuerdo de un círculo o una columnata de granito, la amplia curvatura de un muro de cerámica, una escalera con una reducida estructura metálica, una serie continua de paneles perforados que forman las puertas, las paredes y los cielos rasos. Una calma simple, una reflexión sosegada nacida del íntimo descubrimiento de un orden espacial subyacente se activa gracias al atractivo de un uso sensual de los materiales y la comprensión de cómo ha sido elaborado cada uno de los elementos.

Dado que su carrera como proyectista ha dado paso a su actividad como escritor y profesor, Pallasmaa, como ya se ha dicho anteriormente, dicta cada vez más conferencias en salas repletas de estudiantes, académicos y profesionales entusiasmados. Como sucede con sus edificios y sus escritos, en sus conferencias el tiempo se vuelve lento y adquiere una densidad palpable. Mediante la presentación de cientos de imágenes increíbles, habla detenidamente del papel que desempeñan el arte, la arquitectura y la educación en nuestra cultura. En la oscura sala, sus palabras suben de tono y reducen el ritmo para concluir enfatizando alguna cuestión, a menudo similar a esta:

“El deber de la educación es cultivar y fomentar la imaginación y la empatía en tanto que capacidades del hombre, pero los valores dominantes tienden a desalentar la fantasía, suprimir los sentidos y petrificar la frontera entre uno mismo y el mundo. La educación en la creatividad debe hoy empezar por un cuestionamiento de la condición absoluta del mundo y la ampliación de las fronteras de uno

mismo. La idea de una educación sensorial tan solo está asociada a una educación estrictamente artística, pero el refinamiento de una sensibilidad y un pensamiento sensoriales tiene un valor insustituible en muchas otras áreas de la actividad humana. Diré más: la educación de los sentidos y de la imaginación es una condición necesaria de una vida plena y digna”.⁴¹

Sus palabras resuenan en el público —tanto si son estudiantes de arquitectura como profesionales de otras disciplinas— y suelen conducir primero a un silencio de aprecio y reflexión y, más tarde, a una animada serie de preguntas.

Desde por lo menos 1985 —año en que se publicó “La geometría del sentimiento”— y, sin duda, desde 1996 —año en que se publicó por primera vez *Los ojos de la piel*—, la obra y el pensamiento de Pallasmaa han sido citados frecuentemente en antologías de teoría arquitectónica como ejemplo de arquitectura fenomenológica, de filosofía aplicada al pensamiento arquitectónico. Las simplificaciones son fáciles de entender, pero son reduccionistas, tanto como las etiquetas de “minimalista finlandés” o “regionalista nórdico”. Los orígenes de la obra de Pallasmaa son muy diversos y están conformados por distintos estratos y, como esta introducción sostiene, nacen de una tradición humanista más general. El propio Pallasmaa evita calificarse a sí mismo de filósofo o de pensador fenomenológico, dado que no tiene una educación formal en la disciplina o en el método filosófico. “Soy un aficionado en este territorio —afirma—, (pero) he leído una gran cantidad de libros escritos por filósofos debido a mi interés personal por el enigma de la existencia humana y la esencia del conocimiento”.⁴² Insiste en su condición de arquitecto que trabaja desde una posición empírica y humanista:

“Podría decir que mi visión actual de la arquitectura y el arte es paralela a lo que entiendo por un punto de vista fenomenológico. Mi ‘fenomenología’ nace de mis experiencias como arquitecto, profesor, escritor y colaborador de numerosos artistas, así como de mis experiencias vitales en general”.⁴³

A Pallasmaa le gusta citar la referencia que hacía Bachelard sobre la afirmación del fenomenólogo holandés J. H. van den Berg: “Los pintores y los poetas son fenomenólogos de nacimiento”,⁴⁴ así

como un argumento parecido por parte de Merleau-Ponty: “Qué otra cosa podría expresar el pintor o el poeta más que su encuentro con el mundo?”.⁴⁵ Como respuesta a sus propias experiencias, y en base a ellas, Pallasmaa afirma que, en cuanto que arquitecto, también es “fenomenólogo de nacimiento”, y anima a que esta convicción crezca entre los arquitectos:

“Creo que un arquitecto está obligado a explorar precisamente este encuentro [con el mundo]. Creo que soy un arquitecto principalmente porque este oficio ofrece unas posibilidades significativas y particularmente esenciales de tocar los límites entre uno mismo y el mundo, y experimentar cómo se mezclan y se funden el uno con el otro”.⁴⁶

Por tanto, podría leerse *Los ojos de la piel* como otro “suave mani-fierto” del pensamiento arquitectónico, pero con mucho menos énfasis en la “complejidad” o en la “contradicción” de la forma arquitectónica. Pallasmaa no aspira a construir una teoría arquitectónica preceptiva, ni tan solo cree en ella. Su aproximación, dice, “se ajusta a la idea de fenomenología de Edmund Husserl como una ‘mirada pura’, un encuentro inocente e imparcial con los fenómenos, de la misma forma en la que un pintor mira un paisaje, un poeta busca la imagen poética asociada a una experiencia concreta, un arquitecto imagina un espacio existencialmente significativo”.⁴⁷ Esa concentración existencial es el centro de las reflexiones de Pallasmaa:

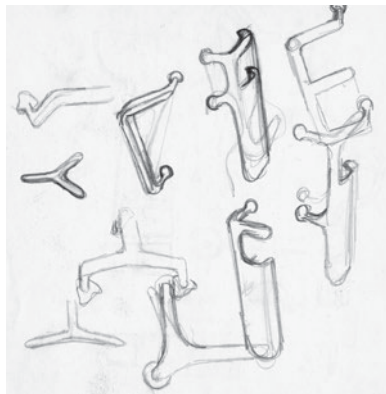
“La arquitectura es fundamentalmente existencial por su propia esencia y nace de la experiencia y de la sabiduría antes que de teorías intelectualizadas y formalizadas. Solo nos podemos preparar para trabajar en arquitectura mediante el desarrollo de una sensibilidad precisa y una conciencia de los fenómenos arquitectónicos”.⁴⁸

Los ojos de la piel encarna esta tarea existencial y alienta el desarrollo de tales sensibilidades. Pero aun sin ser preceptivo, el libro propone algo más que un simple diagnóstico. La aproximación de Pallasmaa es generosa y abierta, un auténtico “código abierto” para la consideración, concepción y construcción de una arquitectura significativa y sostenible. *Los ojos de la piel* propone una edu-

cación arquitectónica renovada y revitalizada, tal vez tan familiar a Vitruvio en el siglo I a. C. como lo hubiera podido ser para Gottfried Semper en el siglo XIX: una reafirmación de la “poética” inherente al significado original de las palabras “educación” y “arquitecto”. Pallasmaa es rotundo al hablar sobre esta misión poética y, en última instancia, optimista:

“Como educadores, nos referimos a menudo al concepto ‘poético’ para hablar de las más altas cualidades arquitectónicas. Eso puede parecer pretencioso frente al uso común y a la vulgaridad de la construcción contemporánea. Sin embargo, entiendo que la tarea fundamental de la arquitectura es mediar entre nosotros y el mundo, entre el individuo y las instituciones humanas pasadas, presentes y futuras, y entre lo material y lo espiritual. Esto no es sino una llamada poética. Cuando los escenarios en los que se desarrollan nuestras vidas están perdiendo su significado humano, el arte y la arquitectura tienen el deber de remitificar, resensualizar y reerotizar nuestra relación con el mundo. La cuestión se centra, una vez más, en la dimensión poética de la vida. No creo que la búsqueda de la esencia poética de la arquitectura sea un empeño romántico o poco realista, sino una absoluta necesidad. La humanidad se encuentra sencillamente perdida cuando la vida pierde su resonancia en la profunda historicidad y espiritualidad de la existencia. La arquitectura puede reforzar y mantener nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos, así como sostener nuestra humildad y nuestro orgullo, nuestra curiosidad y nuestro optimismo”.⁴⁹

Una manija, un apretón de manos, una conversación, un encuentro: esto es este pequeño libro.



Croquis de manijas para puertas, finales de la década de 1980 y principios de la de 1990. Página de uno de los cuadernos de Pallasmaa, lápiz y rotulador.

¹ Algunos fragmentos de este texto han sido extraídos de MacKeith, Peter, “A Full and Dignified Life”, en MacKeith, Peter (ed.), *Archipelago. Essays on Architecture*, Rakennus-tieto, Helsinki, 2006, págs. 214-234. Juhani Pallasmaa, en “An Architectural Confession”, manuscrito inédito facilitado al autor, 2010.

² Ibíd.

³ Ibíd.

⁴ Aalto, Alvar, “E. G. Asplund In Memoriam”, *Arkkitehti*, núms. 11/12, Helsinki, 1940. También en Schildt, Göran (ed.), *Alvar Aalto in His Own Words*, Rizzoli, Nueva York, 1997, págs. 242-243 (versión castellana: “Erik Gunnar Asplund”, en Schildt, Göran [ed.], *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, págs. 334-335).

⁵ Aalto, Alvar, “The Humanizing of Architecture”, *The Technology Review*, noviembre de 1940. También en Aalto, Alvar y Schildt, Göran, *Sketches*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1985, pág. 77 (versión castellana: “La humanización de la arquitectura”, en Schildt, Göran [ed.], *Alvar Aalto. De palabra y por escrito, op. cit.*, págs. 142-143).

⁶ Rasmussen, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1959 (versión castellana: *La experiencia de la arquitectura*, Reverté, Barcelona, 2004).

⁷ Las publicaciones más útiles sobre la obra de Sigurd Lewerentz son: Ahlin, Janne, *Sigurd Lewerentz, Architect*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1989; Caruso, Adam (ed.), *Sigurd Lewerentz: Two Churches*, Gingko Press, Hamburgo, 1999; Flora, Nicola; Giardiello, Paolo y Postiglione, Gennaro (eds.), *Sigurd Lewerentz*, Electa, Milán, 2001.

⁸ Las principales publicaciones de Christian Norberg-Schulz son: *Intentions in Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1968 (versión castellana: *Intenciones en arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979); *Existence, Space and Architecture*, Praeger Publishers, Nueva York, 1974 (versión castellana: *Existencia, espacio y arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975); y *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, Nueva York, 1984.

⁹ Las publicaciones más útiles sobre la obra de Sverre Fehn son: Fjeld, Per Olaf, *Sverre Fehn: The Thought of Construction*, Rizzoli, Nueva York, 1983; y *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts*, Monacelli, Nueva York, 2009.

¹⁰ Las publicaciones más útiles sobre Colin St John Wilson son: Wilson, Colin St John, *Architectural Reflections: Studies in the Philosophy and Practice of Architecture*, Butterworth-Heinemann, Londres, 1992; *The Other Tradition of Modern Architecture: The Uncompleted Project*, Academy Editions, Londres, 1995; y Stonehouse, Roger y Parry, Eric, *Colin St John Wilson: Buildings and Projects*, Black Dog Publishing, Londres, 2007.

¹¹ Las principales publicaciones de Adrian Stokes son: *The Quattro Cento and Stones of Rimini*, Pennsylvania University Press, University Park, 2002 (publicados originalmente en 1932 y 1934, respectivamente); *Smooth and Rough*, Faber & Faber, Londres, 1951; y *The Image in Form*, Penguin, Londres, 1972.

¹² Las principales publicaciones de Kenneth Frampton son: “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, en Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic*:

Essays on Postmodern Culture, Bay Press, Port Townsend, 1983, págs. 16-30 (versión castellana: "Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia", en Foster, Hal [ed.], *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, págs. 37-58); *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1995 (versión castellana: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999); *Labour, Work and Architecture*, Phaidon, Londres, 2002; y *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, Londres, 1980 (4ª ed., 2007; versión castellana: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981; 4ª ed., 2009).

¹³ Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957 (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1965).

¹⁴ Unas referencias útiles sobre Steven Holl y el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki (Kiasma) son: *Kiasma, Museum of Contemporary Art, Helsinki*, Gingko Press, Berkeley, 1999; LeCuyer, Annette, "Iconic Kiasma", *The Architectural Review*, Londres, agosto de 1998, págs. 46-53; y MacKeith, Peter, "The Helsinki Museum Competition", *Competitions*, 4, núm. 2, verano de 1994, págs. 44-51.

¹⁵ Pérez-Gómez, Alberto, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1983.

¹⁶ Los principales escritos de Gaston Bachelard son: *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, París, 1947 (versión castellana: *La tierra y los ensueños de la voluntad*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1994); *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, París, 1943 (versión castellana: *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1972); *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, París, 1942 (versión castellana: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1978); *La Psychanalyse du feu*, Éditions Gallimard, París, 1938 (versión castellana: *Psicoanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1966); y *La Poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, París, 1960 (versión castellana: *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1982). Los principales escritos de Merleau-Ponty son: *La Structure du comportement*, Presses Universitaires de France, París, 1942 (versión castellana: *La estructura del comportamiento*, Hachette, Buenos Aires, 1957); *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, París, 1976 (versión castellana: *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 2000); *Sense et non-sense*, Nagel, París, 1948 (versión castellana: *Sentido y insentido*, Península, Barcelona, 1977); *Le Visible e l'invisible*, Éditions Gallimard, París, 1964 (versión castellana: *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, 1970); y *La Prose du monde*, Éditions Gallimard, París, 1969 (versión castellana: *La prosa del mundo*, Taurus, Madrid, 1971).

¹⁷ Pallasmaa, Juhani, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons, Chichester, 2009 (versión castellana: *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012); y *The*

Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture, John Wiley & Sons, Chichester, 2011 (versión castellana: *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014).

¹⁸ Pallasmaa, Juhani, “An Architectural Confession”, *op. cit.*

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ Kafka, Franz, carta a Oskar Pollak, 27 de enero de 1904, citado en Brod, Max (ed.), *Briefe, 1902-1924*, Schocken, Nueva York, 1958.

²¹ Linna, Väinö, *Täällä Phjantähden alla*, W. Söderström, Porvoo, 1959.

²² Kundera, Milan, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1987.

²³ Pallasmaa, Juhani, “An Architectural Confession”, *op. cit.*

²⁴ Pallasmaa, Juhani, “The Two Languages of Architecture: Elements of a Bio-Cultural Approach to Architecture”, en AA VV, *Abacus 2. The Yearbook of the Museum of Finnish Architecture*, The Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1980, págs. 57-90. Recogido en MacKeith, Peter (ed.), *Juhani Pallasmaa. Encounters: Architectural Essays*, Rakennustieto, Helsinki, 2005, pág. 35.

²⁵ Juhani Pallasmaa en conversación con Peter MacKeith, 2005. Véase: “Landscapes. Juhani Pallasmaa in Conversation with Peter MacKeith”, en MacKeith, Peter (ed.), *op. cit.*, págs. 6-22.

²⁶ Pallasmaa, Juhani, “An Architectural Confession”, *op. cit.* Puede encontrarse una afirmación similar en “Landscapes. Juhani Pallasmaa in Conversation with Peter MacKeith”, *op. cit.*, pág. 10.

²⁷ Norri, Marja-Riitta, “The World of Juhani Pallasmaa”, en Norri, Marja-Riitta y Pallasmaa, Juhani, *Architecture in Miniature: Juhani Pallasmaa, Finland*, The Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1991, pág. 3 (publicado en conjunción con la exposición de la obra de Pallasmaa celebrada en el pabellón de Alvar Aalto, en la Bienal de Arquitectura de Venecia, del 8 de septiembre al 6 de octubre de 1991).

²⁸ Pallasmaa, Juhani, “An Architectural Confession”, *op. cit.*

²⁹ Juhani Pallasmaa en conversación con Peter MacKeith, 2011.

³⁰ Juhani Pallasmaa en conversación con Peter MacKeith, 2005. Véase “Landscapes. Juhani Pallasmaa in Conversation with Peter MacKeith”, *op. cit.*

³¹ Norri, Marja-Riitta, *op. cit.*

³² *Ibíd.*

³³ Juhani Pallasmaa en conversación con Peter MacKeith, 2005. Véase “Landscapes. Juhani Pallasmaa in Conversation with Peter MacKeith”, *op. cit.*

³⁴ Pallasmaa, Juhani, “The Two Languages of Architecture: Elements of a Bio-Cultural Approach to Architecture”, *op. cit.*

³⁵ Aalto, Alvar, “La humanización de la arquitectura”, *op. cit.*

³⁶ Pallasmaa, Juhani, "The Geometry of Feeling: A Look at the Phenomenology of Architecture", *Arkkitehti*, núm. 3, Helsinki, 1985, págs. 44-49.

³⁷ Pallasmaa, Juhani, "An Architectural Confession", *op. cit.*

³⁸ Norri, Marja-Riitta, *op. cit.*

³⁹ Pallasmaa, Juhani, "Identity, Intimacy and Domicile: Notes on the Phenomenology of Home", *Arkkitehti*, núm. 1, Helsinki, 1994, págs. 14-25.

⁴⁰ Holl, Steven; Pallasmaa, Juhani y Pérez-Gómez, Alberto, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, a+u Publishing, Tokio, julio de 1994 (los textos de Steven Holl publicados en este volumen pueden consultarse en Holl, Steven, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011).

⁴¹ Conferencia de Juhani Pallasmaa en la Escuela de Arquitectura de la Washington University, St Louis, 2005.

⁴² Pallasmaa, Juhani, "An Architectural Confession", *op. cit.*

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ Van den Berg, Jan Hendrik, *The Phenomenological Approach to Psychiatry*, Charles C. Thomas, Springfield, 1955, pág. 61.

⁴⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Éditions Gallimard, París, 1960 (versión castellana: *Signos*, Seix Barral, Barcelona, 1964).

⁴⁶ Pallasmaa, Juhani, "An Architectural Confession", *op. cit.*

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ Juhani Pallasmaa en conversación con Peter MacKeith, 2011.

ÍNDICE DE NOMBRES

Aalto, Alvar, 7, 32, 40, 59, 64, 69, 73, 76,
79, 81-82, 89, 92-95, 103, 105, 108

Alberti, Leon Battista, 31, 39-40

Althusser, Louis, 24

Ando, Tadao, 74, 108

Angelico, Fra, 75

Aquino, santo Tomás de, 19

Aristóteles, 19

Arnaud, Noël, 76

Asplund, Erik Gunnar, 89, 92, 94

Bachelard, Gaston, 30, 52, 54, 66, 70, 72,
95, 97, 117

Barragán, Luis, 58, 64, 71

Barthes, Roland, 24

Bataille, Georges, 24

Bayer, Herbert, 33

Benjamin, Walter, 37

Berenson, Bernard, 54

Bergson, Henri, 24, 75

Berkeley, George, 53

Berry, Chuck, 100

Blomstedt, Aulis, 93, 105, 109

Bloomer, Kent C., 50

Bonnard, Pierre, 54, 61

Booth, Gotthard, 38

Borges, Jorge Luis, 18, 97

Bosch, Hieronymus, 39

Brodsky, Joseph, 97

Bruegel, Pieter, el Viejo, 39, 51

Brunelleschi, Filippo, 92

Buñuel, Luis, 21

Calvino, Italo, 25, 80

Caravaggio, 27, 58

Casey, Edward S., 56, 75

Certeau, Michel de, 28

Cézanne, Paul, 40, 53, 57, 77

Connolly, Cyril, 64

Dalí, Salvador, 21

Davey, Peter, 110

Debord, Guy, 24

Della Francesca, Piero, 92

Derrida, Jacques, 24, 25

Desargues, Gérard, 29

Descartes, René, 23

Dostoievski, Fiódor, 80

Ehrenzweig, Anton, 107

Febvre, Lucien, 29

Fehn, Sverre, 93-94

Fjeld, Per Olaf, 93

Foucault, Michel, 25

Frampton, Kenneth, 93-94

Fromm, Erich, 107

Gaudí, Antoni, 61

Gibson, James J., 52

Giedion, Sigfried, 24

Giotto, 92

Goethe, Johann Wolfgang von, 18, 54

Gray, Eileen, 74, 94

Greene, Charles y Henry, 71

Gropius, Walter, 32

Gullichsen, Kristian, 104

Hall, Edward T., 28

Harvey, David, 22, 25, 34

Hautala, Jorma, 114

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 53

Heidegger, Martin, 25-26, 68, 93

Hejduk, John, 94

Heráclito, 19

Hitchcock, Alfred, 80

Holl, Steven, 7, 11, 81, 95-96, 111, 114

Husserl, Edmund, 118

Irigaray, Luce, 24

Jacobsen, Arne, 89

Jameson, Fredric, 36

Jay, Martin, 24, 41, 53

Jefferson, Thomas, 97

Kafka, Franz, 99

Kahn, Louis I., 40, 68, 78

Kearney, Richard, 50

Keller, Helen, 66
King, B. B., 100
Klein, Melanie, 77
Kundera, Milan, 99

Lacan, Jacques, 24
Lang, Richard, 77
Le Corbusier, 31-32, 35, 54, 64, 67, 81
Ledoux, Claude-Nicolas, 21
Levin, David Michael, 22, 36, 41
Levinas, Emmanuel, 24
Lewerentz, Sigurd, 92-93
Libeskind, Daniel, 94-95, 109
Lyotard, Jean-François, 24

Magritte, René, 33
Mandrou, Robert, 29
Marcel, Gabriel, 76
Marcuse, Herbert, 107
Matisse, Henri, 54
Meier, Richard, 81
Mélnikov, Konstantín, 64, 67
Mendelsohn, Erich, 81
Merleau-Ponty, Maurice, 7-8, 18, 24-25,
50, 53, 56-57, 77, 95, 97, 118
Mies van der Rohe, Ludwig, 32
Miguel Ángel, 80
Moholy-Nagy, László, 32
Montagu, Ashley, 12, 42
Moore, Charles W., 50
Moore, Henry, 76
Murcutt, Glenn, 81, 100

Nakamura, Toshio, 8
Nietzsche, Friedrich, 18, 23
Norberg-Schulz, Christian, 93

Okakura, Kakuzo, 56
Ong, Walter J., 28-29, 41, 59

Pérez-Gómez, Alberto, 8, 11, 95, 96, 111
Platón, 19, 34
Pollock, Jackson, 73
Proust, Marcel, 70

Rasmussen, Steen Eiler, 8, 60, 93
Rembrandt, 58, 65
Rilke, Rainer Maria, 67-68, 97
Rodin, Auguste, 68
Rorty, Richard, 18
Ruskin, John, 71
Ruusuuvuori, Aarno, 93

Saarinen, Eliel, 89, 103, 105
Sartre, Jean-Paul, 24, 80-81
Scarpa, Carlo, 71
Scharoun, Hans, 81, 94
Scheler, Max, 23
Sedlmayr, Hans, 39
Semper, Gottfried, 119
Serra, Richard, 40
Siza, Álvaro, 108
Sloterdijk, Peter, 19
Sontag, Susan, 36
Spitz, René, 53
Starobinski, Jean, 34
Steiner, Rudolph, 52
Stokes, Adrian, 60, 70-71, 94
Sutherland, Graham, 77

Tanizaki, Junichiro, 58, 71-72
Thompson, Fred, 76
Tintoretto, 80
Turner, J. M. William, 40, 54

Utzon, Jørn, 94

Valéry, Paul, 56
van den Berg, J. H., 117
van Eyck, Aldo, 92
Vertov, Dziga, 27
Vitruvio, 119

Wartofsky, Marx, 31
Waters, Muddy, 100
Welles, Orson, 62
Wilson, Colin St John, 93-94
Wittgenstein, Ludwig, 14
Wright, Frank Lloyd, 40, 54, 81, 83

Zumthor, Peter, 79, 81

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

Pág. 21 (2): Luis Buñuel Estate © LBFI 2012, © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, DACS, 2012; pág. 27 (1): Dziga Vertov/The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia; pág. 27 (2) © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg; pág. 33 (1): Magritte © ADAGP, París y DACS, Londres, 2011; pág. 33 (2): Bayer © DACS 2011; pág. 35 (1): Le Corbusier © FLC/ADAGP, París y DACS, Londres, 2011; págs. 35 (2), 51 (2), 55 (2), 92, 98, 109, 115, 119: © Juhani Pallasmaa; pág. 43 (1): © Ocean/Corbis; pág. 43 (2) © The Aulis Blomstedt Estate/Severi Blomstedt; pág. 51 (1): © Kunsthistorisches Museum con MVK y ÖTM, Viena; pág. 55 (1): fotografía de David Heald; pág. 61 (1) © 2011 White Images/Scala, Florencia, pág. 62 (2) © José Fuste Raga/Corbis; pág. 65 (1): © 2011 Photo Scala, Florencia; pág. 65 (2): Museum of Finnish Architecture (fotografía de István Rácz); pág. 69 (1): Biblioteca Pública del Estado, Ulan Bator, Mongolia; pág. 69 (2): Museum of Finnish Architecture (fotografía de Heikki Havas); págs. 73 (1), 79 (2): Maireia Foundation (fotografía de Rauno Träskelin); pág. 73 (2): The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia; pág. 79 (1): © Hélène Binet; pág. 88: cortesía de Juhani Pallasmaa, archivo privado, fotografía de Knut Thyberg; págs. 90, 96 (1), 101, 104 (1), 105: cortesía de Juhani Pallasmaa, archivo privado; pág. 96 (2): cortesía de Juhani Pallasmaa, archivo privado, fotografía de Rauno Träskelin; pág. 104 (2): cortesía de Juhani Pallasmaa, archivo privado, fotografía de Kaj Lindholm; pág. 112 (1): cortesía de Juhani Pallasmaa Architects, Helsinki, fotografía de Arto Liiti; pág. 112 (2): cortesía de Juhani Pallasmaa Architects, Helsinki, fotografía de Rauno Träskelin; pág. 113 (1): cortesía de Juhani Pallasmaa Architects, Helsinki, fotografía de Gérard Dufresne; pág. 113 (2): cortesía de Juhani Pallasmaa Architects, Helsinki, fotografía de Balthazar Korab.